أحمد عبد المعطى حجازى

تجليات الجسد..
تجليات الإنسان!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجسد!

نعم، نحن نلح فى الحديث عن الجسد، نتغنى بجماله، ونربت عليه، وننصت إليه فى قوله وفعله، وفى جده وهزله، وفى سكناته وحركاته، وحين يصحو ويغفو، وينشط ويكسل، ويتألم وينتشى، ويذبل وينتهى.

نحن نراقب أجسادنا وأجساد الآخرين. نراقبها بعطف وحدب وإعجاب وافتتان، كأننا نراقب أكبادنا التى تمشى على الأرض. بعضنا ينفعل بجسده ويتوحد فيه فلا يراقبه، أو يراقبه دون أن يعى أنه يراقبه. وبعضنا يتحول إلى مجرد وعى منفصل عن جسده، يراقب فعل الجسد ويتأمل ردود فعله، كأنما يفصل بين الجسد والوعى به فى الرجل ذاته أو فى المرأة ذاتها فاصل. وبعضنا يعيش بجسد محض كما يعيش أى كائن طبيعى لا يعرف الوعى المنفصل عن الفعل أو عن الدفقة الحيوية.

والذى يحدد مكاننا، فى أى فريق نحن من هؤلاء الفرقاء الثلاثة، ومن أى نقطة ننظر إلى الجسد؟ الذى يحدد مكاننا العمر، والثقافة، والعمل. فانفعال الشاب بجسده يختلف عن انفعال الطفل أو الشيخ، والثقافة التى تجعل الجسد أداة أو موضوعا غير الثقافة التى تجعله كيانا حرا وغاية لنفسه، والنحات ينظر للجسد الذى يصوره غير نظرة الموديل أو النموذج الحى الذى يجلس أمامه لجسده.

وليست النظرة إلى الجسد مجرد نظرة فردية تحددها الشروط الفردية وحدها، بل هى نظرة عامة أيضاً تتبناها الحضارة، أو الثقافة، وتشيعها فى الناس بحيث يكون للمجتمع ككل نظرة موحدة للجسد، بصرف النظر عن اختلاف ظروف الأفراد.

ونحن نقف الآن أمام نظرتين مختلفتين للجسد. نظرة موروثة تقابل بين الجسد والروح، وإذن فالجسد يعنى المادة، والشهوة، والخطيئة، والجهالة، والظلمة، والأرض والعدم. والروح تعنى العكس، فهى العقل والعفة، والعلم، والنور، والسماء، والخلود .. إلى آخره.

وهناك النظرة التى تشيء الجسد، طالما هى تشيء الإنسان، وتحوله إلى مجرد أداة للربح أو المتعة وذلك فى إطار تقسيم الاختصاصات فى المجتمعات الرأسمالية المعاصرة.

وإذا كانت النظرة الأولى قد أنكرت الجسد إلى حد قتله كرد فعل للنظرة الوثنية التى ألّهت الجسد، فالنظرة الاستهلاكية المعاصرة انتهت إلى هذه النهاية ذاتها ولكن بطريق أخرى. فقد أصبح الجسد صناعة بعد أن انتقلت الحضارة الاستهلاكية المعاصرة من استنساخ الصور والنصوص إلى استنساخ الخلايا والأجساد.

لهذا نتحدث عن الجسد بإلحاح ونستدعيه، ونتغنى بجماله وذكائه، ونعيد الاعتبار له سواء فى وجه ثقافة العصور الوسطى الرهبانية، أو فى وجه ثقافة العصور الحديثة الاستهلاكية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نحن نقاوم الذين يقتلون الجسد ويحتقرونه ويحبسونه ويكبلونه بالأغلال المادية والمعنوية باسم الدين.

ونحن نقاوم الذين ينتهكون الجسد، ويشيئونه، ويعرضونه للبيع والشراء، ويستنسخون منه نسخا تصلح للبيع بالجملة!

نحن نقاوم إنكار الجسد، ونقاوم الثقافة التى تعمل على انتهاكه ووأده، ولهذا نتحدث عنه، ونستدعيه، ونتمثل حضوره المبدع فى الحياة والفن.

حديثنا عن الجسد، هو حديث عن الجمال البشرى، والذكاء البشرى، والتجربة البشرية المبدعة - التى لا يمكن الفصل فيها بين مادة وروح.

إن تجليات الجسد هى تجليات الإنسان!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد زايد

الجسد والمجتمع*

استكشافات فى النظرية الاجتماعية

صدّر براين تيرنر[1] كتابه (الجسد والمجتمع) بعبارة من نيتشه ربما نجد فيها مفتاحًا لقراءة هذا الكتاب الهام. تقول العبارة «إن وجبة كبيرة تكون أسهل هضما من وجبة صغيرة جدًا. فأول شرط للهضم الجيد أن تعمل المعدة بكامل طاقتها. ومن ثم فإن المرء يجب أن يعرف حجم معدته.. وتأتى كل مظاهر التحيز من الهضم - فالنشاط الزائد Assiduity - كما ذكرت من قبل هو الخطيئة الفعلية ضد الروح المقدسة.

هذه عبارة تبدو بسيطة وساذجة فى سخريتها، ولكنها بالغة الأهمية فى فهمنا للقضايا التى أثارها تيرنر فى هذا الكتاب حيث وضع الجسد فى بؤرة الاهتمام السوسيولوجى بنفس الطريقة التى يضع بها نيتشه الجسد فى بؤرة العالم. فليس هناك من حقيقة تميز الكائنات البشرية أقوى من الحقيقة التى مؤداها أن هذه الكائنات لها أجساد وهى نفسها أجساد.. والكائنات البشرية هى كائنات مجسدة مثلما هى كائنات لها ذوات. بل أن التفاصيل الخاصة بالوجود الجسمانى تسيطر على حياتنا اليومية، وتدخلنا فى جهد متواصل لتناول الطعام والاغتسال والتناسل وارتداء الملابس والنوم. ويؤدى أى إهمال لإدارة الجسد إلى الهرم المبكر أو المرض أو الخلل وعلى المستوى الأعم الأشمل فإن المجتمع - وكما يذكرنا كارل ماركس مرارًا - لا يمكن أن يوجد دون إعادة إنتاج مستمر ومطرد لأجسادنا ودون توزيع هذه الأجساد على الأمكنة الاجتماعية، كما أن الإنتاج المفرط فيه للأجساد بالمقارنة بالأرض ومصادر الغذاء المتاحة يفرز شكلاً مغايرًا من عدم النظام: المجاعات والحروب والأوبئة وبالرغم من أن هذه الملاحظات تبدو مجحفة، إلا أن الوجود الجسمانى

---

* B. Turner, The Body and Society, Basil Blackwell, Oxford, First Published 1984 Reprinted, 1989. P.272

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للأشخاص لم يؤخذ مأخذاً جاداً إلا من قبل عدد قليل من المنظرين. إن أية إشارة إلى الطبيعة العضوية (الجسدية) للوجود الإنساني تثير في ذهن عالم الاجتماع صورة الداروينية الاجتماعية أو الاتجاهات البيولوجية الاختزالية أو البيولوجيا الاجتماعية. ولكن دراستنا هذه تتأسس على مقدمة نظرية مؤداها أن هذا التراث النظري ما هو إلا نماذج تحليلية لا تجدي فتيلا في التطور الأصيل لسوسيولوجيا الجسد... وأود في هذه الدراسة أن أطرح الفكرة التي مؤداها أن نظرية شاملة لعلم الاجتماع يجب أن تتأسس على وعي بالوجود الجسدي للفاعلين الاجتماعيين وتكاثرهم كسكان.

ويكشف هذا الاقتباس المطول من الصفحة الأولى لمقدمة الكتاب عن أن الكتاب لا يقدم تفسيرا لعلاقة الجسد بالمجتمع في ضوء التيارات الكلاسيكية للبيولوجيا الاجتماعية أو الداروينية الاجتماعية، بل إن النص يجعلنا نتوقع طرحا جديداً من المؤلف لتحليل هذه العلاقة. يذهب المؤلف إلى أن نظرية علم الاجتماع قد انشغلت لفترة بمناقشات حول طبيعة النظام الاجتماعي وإمكانية قيام المجتمع وكيفية تحقيق الضبط الاجتماعي وطبيعة العلاقة بين الفرد والمجتمع. ولم يهتم علم الاجتماع بالجسد إلا ككيان عضوي (كما في نظرية بارسونز عن الفعل الاجتماعي) أو ككيان معبر عن العلاقة بين الحاجة والطبيعة (كما في نظرية ماركس) أو ككيان حامل للذات (كما في التفاعلية الرمزية) أو كحامل لطاقة الرغبة (كما في الفرويدية). وفي مواجهة هذه الاتجاهات يحاول المؤلف أن يعيد صياغة الفكر الاجتماعي بحيث يحتل الجسم مكانة في نظرية علم الاجتماع. ولقد قدم المؤلف رأيه حول هذه القضية في الفصل الرابع من الكتاب بعنوان «النظام الجسدي» Bodily Order، ويقوم هذا الرأي على إعادة صياغة مشكلة النظام الهوبزية الشهيرة. وهي المشكلة التي يقال أن علم الاجتماع قد تبلور حولها، بحيث تتحول إلى مشكلة التحكم في الجسد وضبطه فكل مجتمع تواجهه مهام أربع: إعادة إنتاج سكانه عبر الوقت؛ التحكم في أجساد سكانه عبر المكان؛ كبح الجسد الداخلي (الرغبات) من خلال النظم؛ وحضور الجسد الخارجي في الحيز الاجتماعي وفي ضوء هذه المهام فإن عملية تنظيم المجتمع ما هي إلا تنظيم للأجساد - داخليا وخارجيا - عبر الزمان والمكان إن تحليل هذه الأبعاد الأربعة يوصلنا بشكل مباشر إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجياته (التي ترتبط بالتحكم في الخصوبة وخلق الاتجاهات نحو الزواج والإنجاب والإشباع الجنسي)، كما توصلنا إلى تحليل بناء القوة (خاصة القوة الأبوية الخاصة بتنظيم العلاقات الجنسية)؛ كما توصلنا إلى تحليل أنساق الرموز المرتبطة بحضور الجسد في العالم. وأكثر من هذا فإن هذه الأبعاد الأربعة تمكن من تحليل ما يصيب المجتمع من مشكلات وأمراض وهي أمراض إما إنها تتعلق بالسكان أو تتعلق ببناء أجساد هؤلاء السكان.

وتقوم الأفكار التي يطرحها تيرنر في هذا الكتاب على مراجعة لأفكار ميشيل فوكو خاصة أفكاره عن نظم الجسم. أو العلاقة بين المعرفة وشكل مراقبة الأجساد ومن ثم فقد خصص الفصل السابع من الكتاب لمناقشة هذه الآراء. ويقوم رأي فوكو على تتبع لأساليب الغذاء في المجتمعات الغربية، حيث اكتشف أن تنظيم الغذاء ارتبط في البداية بالنظرة الثيولوجية إلى الأنسجة

الحيوانية الحية، ثم ارتبط بعد ذلك بالطب الأخلاقى ليرتبط فى النهاية بالعلم. فالخطاب المعرفى - دينيا كان أم طبيًا أم علميا - هو الذى يفرض إرادته على الجسد وهو الذى يحدد أساليب ضبطه والتحكم فيه، ويتبدى ذلك فى الاختلاف فى وظيفة الغذاء تحت النظم المعرفية المختلفة. لقد كان هدف الغذاء فى الماضى هو إشباع الرغبة وضبطها، ولكن تحت وطأة النزعة الاستهلاكية المعاصرة فقد أصبح هدف الغذاء هو إيقاظ الرغبة وأصبح الحضور الخارجى للجسد من خلال وسائل التجميل والرياضة أهم من ضبط الجسد من الداخل، كما خضع الجسد ذاته للكثير من أشكال الضبط والمراقبة بدءًا من قيود الملابس وحتى قيود المسوح والتعدادات ولقد انتقد المؤلف أطروحات فوكو حول علاقة أشكال الخطاب المختلفة بتكوين الجسد وضبطه، متهما إياه بأنه فهم الخطاب الغذائى خارج سياقه الاجتماعى وكأنه شىء مستقل عن وعى الجماعة وإرادتها ومن ثم فقد دعا المؤلف إلى موقف ينظر - متأثرا بنيتشه - إلى كل أشكال الخطاب على أنها نتاج صراع مستمر للجماعات الاجتماعية لتأكيد إرادتها وإمكانياتها. فإذا كان الجسد هو نتاج الخطاب الغذائى المسيطر، وإذا كان ذلك الأخير هو نتاج الجماعة وصراعاتها، فإن الجسد فى النهاية ما هو إلا مقولة اجتماعية. ولكى يتحقق المؤلف من هذه الفكرة ناقش وجهتى نظر كل من ماركس ونيتشه حول مفهوم الجسد، وهى مناقشة قدمها المؤلف باستفاضة فى آخر فصول كتابه فقد حدد ماركس الطبيعة البشرية العامة فى ضوء حقيقة أن الإنسان يعمل فى الطبيعة بشكل جمعى لسد حاجاته، وأنه يتحول أثناء هذه العملية إلى إنسان ذى وعى يمكنه من أن يحول الطبيعة وأن يتملكها، ومن ثم تصبح الطبيعة ذاتها منتجا اجتماعيا. ويعتبر الجسد فى المفهوم الماركسى موقفا للعمل ووسيلة له وأنه محكوم بعوامل اجتماعية خارجية. أما نيتشه فقد اعتقد أيضا أن المعرفة توجد فى المصالح المرتبطة بالحاجات العملية والتى تكشف عنها اللغة والتى تعتبر أول وآخر ما تتملكه من الواقع. وفى ضوء ذلك اعتقد نيتشه أن الوجود هو منتج تصنيفى من منتجات المعرفة واللغة ولذلك فقد اعتقد نيتشه أن الوجود الجسمانى لا يسبق الأنساق التصنيفية للمعرفة، ومن ثم فإنه لا يعدو أن يكون مقولة اجتماعية وهذا هو الرأى الذى طوره ميشيل فوكو فى نظرته لعلاقة الجسد بالمجتمع. والذى طوره - بدوره - مؤلف الكتاب ليستخلص منه أطروحاته حول علاقة الجسد بالمجتمع والتى تقوم على الفكرة التى مؤداها أن تحليل أساليب التحكم فى الجسد - الفردى والاجتماعى - وشكل حضور هذا الجسد فى الحيز الاجتماعى يؤدى بنا إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجياته وأشكال بناء القوة فيه.

ومن الواضح الآن أن هناك اختلافا بين طرح مشكلة الجسد عند هذا المستوى وطرحها فى الاتجاهات الأخرى كالداروينية الاجتماعية. إنها محاولة - كما يقول المؤلف - لإحياء سوسيولوجيا الجسد التى وجدت لها بواكير فى تراث العلوم الاجتماعية ولكنها لم تتطور لتشكل نظرية سوسيولوجية اجتماعية. ولقد كرس المؤلف الفصل الثانى - بعنوان سوسيولوجيا الجسد - من كتابه لمعالجة هذه القضية، حيث يبدأ المؤلف بالحديث عن حقيقة إهمال الجسد وما يرتبط به من علاقات فى التحليل السوسيولوجى ويوضح أسباب هذا الإهمال تلك التى

ترتبط برفض علم الاجتماع للنزعة البيولوجية المبكرة واهتمامه بالمعانى الاجتماعية للتفاعل، مدعياً أن معانى الأفعال الاجتماعية لا يمكن أن ترد إلى الجوانب البيولوجية أو الفزيولوجية، وكأنها معطيات حيث يفهم التفاعل الاجتماعى على أنه علاقة بين ذوات فاعلة أو بين فاعليين اجتماعيين. وفى مقابل ذلك يؤكد المؤلف أن العالم الخارجي بما فيه الجسم البشرى ليس شيئا معطى، ولكنه حقيقة تاريخية يتم التعبير عنه من خلال العمل كما يجد تعبيرا له فى الثقافة البشرية.

وفى مقابل هذا النقد يحاول المؤلف أن يحيى سوسيولوجيا الجسد فى تراث علم الاجتماع، ولكنه يبدأ بنفى تهمة النزعة البيولوجية أو الداروينية الاجتماعية عنه. فيقرر أن السوسيولوجيا التى يود إحياءها ليست محاولة لكتابة أطروحات حول علاقة المجتمع بالبنية الفسيولوجية. ولكنها محاولة للتحليل التاريخى للتنظيم المكانى للأجساد والرغبة فى علاقتهما بالمجتمع والعقل. وهى سوسيولوجيا لا تتأسس على الاتجاهات البيولوجية الاجتماعية الكلاسيكية ولكنها تتأسس على روافد مشتقة من اتجاهات مختلفة من النظرية النقدية فى علم الاجتماع، أهمها البنيوية والتفاعلية الرمزية والفينومنيولوجيا الاجتماعية. وتقوم هذه السوسيولوجيا على عدة دعائم:

١ - يعتبر الجسد بالنسبة للفرد أو الجماعة بيئة (جزءا من الطبيعة) وسيطًا للذات (جزءا من الثقافة).

٢ - التفرقة بين جسد السكان وجسد الأفراد، يشير الأول إلى البناء الخارجي للمجتمع أما الثانى فيشير إلى البناء الداخلى لرغبات الأفراد وكلاهما يخضع لضوابط اجتماعية وثقافية.

٣ - يقع الجسد فى بؤرة الصراعات السياسية خاصة فيما يتصل بأدوار النساء والرجال وبين الصغار والكبار أو بين الشباب والشيوخ.

٤ - إذا كان الجسد هو حامل الذات وكلاهما يوجدان فى المجتمع، فإن حضور الذات فى العالم هو حضور لأجساد فى العالم أثناء عملية التفاعل وما يصاحبه من إنجاز للذات فى تفاعلها مع العالم، أو فشل ينتج عن الوصمة الجسدية أو الخجل أو الشعور بالإحراج.. الخ. الأمور التى تقلق الذات فى حضورها فى العالم.

وفى ضوء هذا الإطار جاءت بقية فصول الكتاب لتتناول جوانب مختلفة من علاقة الجسد بالمجتمع بدءا من تحليل الجسد الداخلى متمثلا فى الدوافع والرغبات، ومرورًا بعلاقة الجسد بالثقافة وأنماط التحكم الأبوى؛ وانتهاء بعوامل ومظاهر التفكك والتحلل فى الجسد العضوى والاجتماعى.

ونقدم فيما يلى عرضًا مختصرا لأهم الموضوعات التى عالجتها هذه الفصول:

١ - احتل موضوع الرغبات والدوافع اهتماما خاصا فى هذا الكتاب، فالرغبات تشكل بنية الجسد الداخلية، تلك التى تتفاعل مع الأطر الثقافية المحيطة لتنتج شكلا متميزا لحضور الجسد فى العالم أو قل بوجوده فى العالم. ولقد خصص المؤلف الفصل الأول - بعنوان نمط الرغبة - لمعالجة هذه القضية، وذهب المؤلف إلى أننا يمكن أن نناظر بين كل نمط إنتاج وبين نمط الرغبة. ففى ضوء المنظور المادى للتاريخ فإن كل مجتمع عليه أن ينتج وسائل وجوده وأن يعيد إنتاج أعضائه. ومن ثم فإن كل

نمط ملكية وإنتاج ينتج نظاما خاصا للجنسين Sexuality يصاحبه نمط خاص للرغبة. ويقصد بنمط الرغبة مجموعة العلاقات التى يتم بمقتضاها إنتاج الرغبة الجنسية وتنظيمها وتوزيعها فى نطاق نظام معين للقرابة والعائلية والسيطرة الأبوية. وهذه العلاقات للرغبة هى التى تحدد استحقاق الأشخاص للأدوار التناسلية والارتباط الجنسى المشروع لإنتاج الأطفال ولذلك فإن لنمط إنتاج الرغبة أبعادا اجتماعية وسياسية وأيديولوجية فكما يحدد نمط الإنتاج طبيعة الطبقات فى علاقات الإنتاج فإن نمط الرغبة يحدد تصنيفات جماعات النوع، كما يحدد أشكال الخضوع بين الصغار والكبار. وينتهى المؤلف من هذا التحليل إلى القول بأن كل نمط إنتاج ينتج نسقًا تصنيفيا للرغبة الجنسية يعمل بمثابة خطاب اجتماعى يحدد طبيعة كل جنس والأدوار المنوطة به وينظم العلاقات بفهم. ففى المجتمعات القديمة كان الدين يلعب دورًا قويًا فى تحديد معالم هذا الخطاب، ويلعب العقل والعقلانية والقيم الجمالية والصوفية دورًا كبيرا فى تحديده فى العصر الحديث، ويفسر ذلك لماذا تحللت الرابطة العائلية فى المجتمعات الرأسمالية المعاصرة، تلك المجتمعات التى لم تعد فى حاجة إلى الأسرة كوحدة منتجة وإن كانت فى حاجة لها كوحدة مستهلكة. وبالرغم من أن العقل يلعب دورًا هامًا فى الخطاب الرأسمالى، إلا أن هذا العقل قد أعاد إنتاج الرغبة بشكل جديد من خلال ثقافة الاستهلاك التى لا تعمل على كبح الرغبة ولكنها تديرها وتعمل على إثارتها وتوسيع نطاقها وإضفاء الشرعية عليها ويستخلص المؤلف من ذلك أن عملية تنظيم الرغبة أو الجسد الداخلى يجب أن يفهم فى ضوء التغيرات البنائية العامة التى تتعرض لها المجتمعات لا فى ضوء موقف ذاتى مبسط كما تذهب البنيوية أو الحركات النسائية.

٢ ـ أما الموضوع الثانى الذى تناوله المؤلف فى الفصل الثالث فقد خصص لدراسة العلاقة بين الجسد والمعتقدات الدينية فى محاولة للربط بين سوسيولوجيا الدين من ناحية وسوسيولوجيا الطب من ناحية أخرى. فكلاهما اهتم بمشكلة الجسد فى علاقته بالمجتمع، ولقد كان اهتمام سوسيولوجيا الدين ينصب على تحليل التفاعل الاجتماعى بين المدنس والمقدس. وكان الجسد البشرى هو الرمز للعالم المدنس. فالجسد مصدر للخطر كما أن إفرازاته ـ خاصة السائل المنوى ودم الطمث ـ تحاط بمظاهر الطقوس والتابو. ورغم ذلك فإن الجسد لا يخلو من قداسة فالطاقة الروحية (الكاريزما) للأفراد ذوى القداسة غالبًا ما تتسرب عبر إفرازاتهم الجسدية حيث يعتقد أنها مخزنة فى الدماء والعرق. كما أن مفهوم الخلاص ذاته يرتبط بصحة الجسد كما يشير فعلا: ينقذ To save (إنقاذ الروح) ويخلص To salve (تخليص الجسد). لقد أدت خرافات العصور الوسطى إلى الاعتقاد بأن الخطيئة البشرية تتمثل فى صراع بين الجسد والروح. وأن التضحية بجسد المسيح قد أنتجت فائضًا من الطاقة الروحية الشافية تخزنها الكنيسة وتعيد توزيعها من خلال القرابين والاعترافات ومن ثم تحول خبز العشاء الربانى فى المسيحية إلى رمز للتصالح بين الجسد والروح؛ كما أن البركة التى يتمتع بها مشايخ الصوفية فى الإسلام ترتبط بالخبز الذى يعتبر رمزًا للصحة.

إن علم الاجتماع الدينى المعاصر أهمل هذه العلاقة بين الجسد والعقيدة بين الطب والدين بحيث أهملت

الحقيقة التى مؤداها أن جوهر اهتمام علم الاجتماع الدينى وعلم الاجتماع الطبى واحد وهو المعاناة البشرية وهوان الموت؛ ومن ثم فإن كليهما يعتبر استجابة ثقافية لمشكلة واحدة. ومن هنا فإن مهمة الربط بين هذين التخصصين العلميين هى مهمة لمشروع نظرى فى علم الاجتماع.

٣ - وفى فصلين متواليين - الخامس والسادس - درس المؤلف موضوعًا هامًا يرتبط بضبط الجسد - خاصة جسد المرأة - والتحكم فيه، الا وهو موضوع الأبوية Patriarchy فقد اكد المؤلف على أن اى سوسيولوجيا للجسد تتوقف على دراسة التقسيم العاطفى والجنسى للعمل، حيث يحاول تقديم دراسة سوسيولوجية للسيطرة على السلوك الجنسى، خاصة سيطرة الرجال على السلوك الجنسى للنساء من خلال السلطة الأبوية. ويناقش المؤلف موقفين نظريين لمعالجة هذه القضية، وكلاهما من الأطروحات النابعة من تنظير الحركات النسائية. الموقف الأول يفسر سيطرة الرجل على المرأة من خلال التناقض بين الطبيعة والثقافة فالرجال يسيطرون على النساء بسبب دورهم التناسلى فى المجتمعات البشرية، حيث ترتبط المرأة بالطبيعة أكثر من ارتباطها بالثقافة ومن ثم فإن مكانتها لا ترقى إلى المستوى الاجتماعى أو قبل الاجتماعى فلم تحقق المرأة حالة الانتقال من المرحلة الحيوانية إلى مرحلة الثقافة لأنها ما تزال مرتبطة بالطبيعة من خلال أدوارها الجنسية والتناسلية ومن ثم يفسر هذا الموقف المكانة المنخفضة والخاضعة للمرأة من خلال وظائفها التناسلية وهو فى جوهره نتاج لموقف الثقافة التى تخلق هذا التمييز بين الطبيعة والثقافة، وتفرض بالتالى تصنيفات الذكورة والأنوثة الشائعة أما الموقف النظرى الثانى فإنه يفسر الاتجاهات الأبوية (البطريركية) على انها نتاج أيديولوجى لترتيبات اقتصادية، خاصة توزيع الملكية على الورثة الشرعيين. فخلف البطريركية تكمن مشكلة انتقال الملكية عبر الأجيال من خلال الذكور؛ الأمر الذى ترتب عليه شكل من أشكال التحكم فى النساء والأطفال من خلال علاقات القرابة، وهو تحكم يوازى التحكم فى الملكية.

ولقد تبنى المؤلف موقفا أقرب إلى الموقف الثانى، وحاول أن يتبع جذور السيطرة الأبوية فى المجتمعات الرأسمالية فأرجعها إلى الديانة المسيحية التى استقت جذورها من الديانة اليهودية ومن تعاليم الإغريقية القديمة. فقد تحولت هذه الديانة خاصة فى العصور الوسطى إلى ديانة بطريركية تدافع عن سيطرة الرجل وترتبط هذه السيطرة بكثير من مظاهر السحر والشعوذة ولم يستطع الإصلاح البروتستنتى دفع هذه السيطرة أو إزالتها تماما.. حقيقة أن الاصلاح الدينى قد أكد أهمية الأسرة للحياة الأخيرة، إلا أنه لم يرفع كثيرًا من مكانة المرأة. فمكانة المرأة ووضعها الاجتماعى لن يتغير إلا بإعادة ترتيب جذرى للعلاقة بين سلطة الذكور والملكية والأسرة. ولذلك فإن مشكلة الطلاق والحقوق القانونية للمرأة من أهم الأمور التى يجب أن تحتل مكانة خاصة فى التحليل السوسيولوجى للبطريركية.

ولتحليل التطورات التى طرات على النظام الأبوى (البطريركى) فى الحضارة الرأسمالية الغربية، ينتقد المؤلف فكرة الماركسية من خلال الأيديولوجية المسيطرة والتى تقوم على الربط بين نمط الإنتاج المسيطر وطبيعة

النظم والممارسات الاجتماعية والثقافية. فمن الصعب علينا وفقًا لهذه الفكرة أن نقول أن النظام الراسمالى يعرض أيديولوجية واحدة مسيطرة كالنزعة الفردية مثلا إن هذا النمط من التحليل لا يمكننا من التعرف على الأشكال الحديثة من البطريركية التى لا تزال توجد تحت النظام الراسمالى. حقيقة أن النظام الراسمالى قد نجح فى التقليل من السلطة البطريركية من خلال التغيرات التى فرضها على وحدة المعيشة ولكن استمرار أشكال من البطريركية ما هو إلا رد فعل أيديولوجى دفاعى ضد التغيرات الاجتماعية الاقتصادية التى قلصت من سيطرة الرجل فى المجالين العام والخاص ويترتب على ذلك أن تحليل التغيرات التى طرات على الراسمالية تتبدى فى التحولات التى طرات على الأسرة أكثر مما تتبدى فى التحولات التى طرات على التحول من الإقطاع للراسمالية.

ويعرض المؤلف للنظريات المختلفة فى البطريركية وكذلك التغيرات التى طرات على بناء الأسرة فى المجتمع الراسمالى، مستخلصا النتيجة التى مؤداها أن النزعة البطريركية قد تقلصت فى المجتمع الراسمالى لتحل محلها أشكال أخرى جديدة من التحيز البطريركى Patrism الذى يأخذ أشكالاً اجتماعية وثقافية تتمثل بشكل جلى فى التحيز ضد المرأة وضد الأقليات. وليس هناك من دليل على ذلك أكبر من تلك الأيديولوجيات المناوئة للنظام الراسمالى والتى نتجت فى معظمها من الحركات النسائية والحركات الاجتماعية الأخرى.

٤ - أما القضية الرابعة - التى تناولها الفصل الثامن - فقد تبلورت حول مفهوم طوره المؤلف على سبيل الاستعارة، وهو مفهوم حكم الجسد «Government of Body». لقد استعير مفهوم الجسد ليستخدم فى تحليل النظم السياسية والاجتماعية والكنيسية، الأمر الذى أدى إلى ظهور مفاهيم مثل الجسد السياسى والجسد الاجتماعى، والجسد الكنيسى، ورأس الدولة وامتداداً لهذه الاستعارة يستخدم المؤلف مفهوم حكم الجسد ليعبر به عن العملية التى بمقتضاها يتم ضبط الجسد ونزعه من حالة الفوضى التى يمكن أن يتعرض لها. ويفرق المؤلف فى هذا الصدد بين التحكم الطوعى من خلال التعاون بين المريض والطبيب (الذى يأخذ شكل تعاقد اجتماعى) والتحكم غير الطوعى من خلال عزل أصحاب الأمراض المعدية والمخبولين. ويكتشف المؤلف أبعاداً أخرى للتحكم فى الجسد من خلال التفرقة بين النظم الداخلية والخارجية للجسد)الأولى تحددها محددات فسيولوجية داخلية والثانية تحددها اعتبارات ثقافية خاصة بنظم الطعام وعاداته). وإذا قابلنا بين التحكم الطوعى والتحكم غير الطوعى من ناحية، والنظم الداخلية والخارجية للجسد لأمكننا التفرقة بين أربعة أبعاد فى عملية التحكم فى الجسد: النظم الفسيولوجية التى تؤدى أدواراً روتينية وهى نظم داخلية وغير طوعية، ونظم الغذاء وهى داخلية ولكنها طوعية، ونظم الطعام القسرى (كما فى حالة المرضى والكبار) وهو نظام خارجى غير مرئى، وأخيراً الضوابط الطبية وهى ضوابط خارجية طوعية وتختلف هذه النظم الضابطة باختلاف المجتمعات والثقافات خاصة نظم التحكم والضبط الخارجية.

٥ - ويأتى أخيراً موضوع الأمراض والاضطرابات التى تصيب الجسد والتى ناقشها المؤلف فى الفصل

التاسع من الكتاب فكما تختلف نظم الغذاء من مجتمع إلى آخر، وكما تختلف نظم ضبط الجسد من مجتمع إلى آخر، فهكذا الأمراض والاضطرابات الجسدية فالمرض ما هو إلا نتاج تصنيف اجتماعي. فالنظرة إلى المرض تختلف باختلاف المجتمعات والثقافات والحقبات التاريخية، وينعكس ذلك في تعريف المرض خاصة الأمراض الاجتماعية التي تصيب الجسد الاجتماعي ككل. وكما يختلف تعريف المجتمع للمرض باختلاف المجتمعات والثقافات تختلف أيضا استجابة المجتمعات والثقافات للأمراض، وبهذه الطريقة اختلف تعريف ما هو نظامي وما هو غير نظامي من مجتمع إلى آخر فالمجتمعات التقليدية كانت تنظر إلى المرض والخطيئة والخروج على العرف على أنها أهم مصادر سوء النظام في المجتمع ومن ثم فقد كانت تواجه مركب الجريمة والخطيئة والمرض بإجراءات طقوسية ودينية واختلف الحال منذ عصر التنوير الأوربي حيث كان المصدر الأساسي لسوء النظام يرتبط بالفكر المعادي لعملية التثوير التنويري وكان التعليم والتدريب هما الأسلوبين المعتمدين لمواجهة هذا الخلل وظهر الارتباط بين العقل السليم والجسم السليم ومن ثم فقد تحول الجسد إلى أداة لخدمة العقل وأصبح الاهتمام بالصحة وعلاج الأمراض يستهدف بالأساس خلق المواطن الصحيح القادر على العمل والتفكير ويمكن تفسير ظهور الطب الحديث في ضوء هذه التطورات الثقافية فالطب الحديث ما هو إلا استجابة لتغيرات ثقافية ترتبط بالنظرة إلى الجسم وإلى مفهومي الصحة والمرض فإذا كانت التغيرات الثقافية قد فرضت الاهتمام بنظم التربية والتعليم لتهذيب العقل وتدريبه ليرقى إلى أعلى مستويات المعرفة ، فإن هذه التغيرات قد فرضت الاهتمام بنظم الصحة ليرقى الجسم إلى أعلى درجات صحته.

فرغنا الآن من عرض أهم الأفكار التي تناولها كتاب **براين تيرنر** حول الجسد والمجتمع ويلاحظ القارئ للكتاب أنه يزخر بالقضايا والأطروحات الجديدة التي ترتبط بتحولات المجتمع والثقافة متخذا من الجسد البشري محورا لفهم هذه التحولات. والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا ونحن نقرأ هذا الكتاب هو: لماذا هذا الاهتمام المفرط بالجسد في حضارة ارتقت فيها الصحة إلى أعلى غاياتها؟ إن الإجابة على هذا السؤال تتطلب فهما للظروف التي تشكل بنية الفكر السوسيولوجي في الحضارة الغربية في الوقت الحاضر ولسنا هنا في معرض الحديث عن هذه الظروف، ولكن حسبنا أن نشير إلى أنها ظروف ترتبط في معظمها بما يسمى «بأزمة ما بعد الحداثة» في الحضارة الغربية تلك الأزمة التي فرضت قضايا اجتماعية جديدة يأتي في مقدمتها قضايا المرأة، والمرض العقلي والنفسي، وانحرافات الشباب، واختراق التكنولوجيا لعوالم جديدة ليس بمقدور الإنسان استيعابها بسرعة.

إن هذه القضايا وغيرها قد خلقت الاهتمام بسوسيولوجيا جديدة يحظى فيها مفهوم الجسد باهتمام بالغ وتحتل فيها أفكار نيتشه وسيجموند **فرويد** **وميشيل فوكو** مكان الصدارة. وإذا خصصنا الحديث عن موضوعنا - نعني قضية الجسد - فإن التحليلات التي قدمها **تيرنر** في كتابه هذا تشي بالجدل الذي تنهض عليه الحضارة الغربية في أيامنا هذه، ونعني به جدل العظمة والخنوع، جدل الصحة والمرض، جدل النشاط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والاسترخاء، جدل الازدهار والانهيار فالاهتمام بقضية الجسد يعكس جدل النشاط والاسترخاء ربما. ذلك أن الاهتمام بالجسد يعكس اهتماما بقضية الصحة الدافعة على النشاط والبانية لهذه الحضارة، كما يعكس في الوقت نفسه دعوة إلى «الانفكاك» من الروابط التقليدية التى تكبح الجسد، ليحقق الجسد أعلى درجات استرخائه وفوضاه، ويتحدد مستقبل الحضارة الغربية فى ضوء انتصار واحد من قطبى عملية الجدل هذه؛ فإما أن تدخل فى نشاط جديد، أو فى استرخاء مديد.

وتبقى كلمة ختامية تتصل بطريقة المؤلف فى عرض أفكاره. لقد حشد المؤلف الأفكار حشداً. بحيث تدافعت يقتل بعضها بعضا ويسبق بعضها بعضا فتصرخ ويعلو صوتها فتؤكد وجودها بتكرار مفيد أحيانا باعث على الملل فى أحيان أخرى. وللمؤلف بعض الحق فى ذلك، فقد حاول - كما يوحى بذلك العنوان الفرعى لكتابه - استكشاف أشياء جديدة فى النظرية الاجتماعية ولذلك فقد كتب الكتاب بروح المكتشف الأول الذى يرصد كل ما يصادفه غير أن اجتهاد تيرنر فى الرصد والاكتشاف قد أحدث «تخمة» فكرية إن تيرنر لم يستطع أن يستوعب الدرس الذى يمكن أن نتعلمه من عبارة نيتشه التى صدّر بها كتابه، فلم يهضم على قدر «معدته» - أو قل لم يفكر على قدر عقله - فجاء الكتاب حاملاً هذه التخمة الفكرية التى لا تخطئها عين القارئ الفاحص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) براين تيرنر أستاذ علم الاجتماع فى جامعة Utrecht (هولندا) تتلمذ فى كلية سان انتونى باكسفورد وعمل بها لعدة سنوات ولقد لمع اسم تيرنر فى السبعينيات من خلال مؤلفيه الشهيرين: ماكس فيبر والإسلام (١٩٧٤) وماركس ونهاية الاستشراق (١٩٧٨). ولقد واصل تيرنر فى الثمانينيات إنتاجه المتميز فألف قاموس علم الاجتماع فى سلسلة قواميس البنجون، كما أخرج مؤلفات متميزة فى علم الاجتماع الدينى وفى نظرية علم الاجتماع التى كان آخرها مؤلفه بعنوان «رقصة نيتشه» الذى ألفه مع جورج شتاوت والذى قدمنا له عرضاً نقديا فى مكان آخر.

الأجساد المتحولة
ميكنة الأحياء وخيال البيولوچيا

أنور مغيث

ساد لفترة طويلة حكم عن العلم يصفه بالموضوعية والكونية والاستقلال عن المؤثرات الأيديولوجية والثقافية. ثم ظهر اتجاه جديد يربط العلم، وخاصة ما اتصل منه بالإنسان، بالخلفية الثقافية والاختيارات الأخلاقية لمجتمع ما. وقد لعبت مؤلفات مؤرخ العلوم الأمريكى **توماس كون** ومفهومه عن (البارادیجم) أو النموذج الإرشادى دورًا كبيرًا فى هذا الاتجاه. ويأتى كتاب **تيبون - كورنيو** ضمن هذا الإطار.

يتتبع المؤلف تطور علم الأحياء بداية من تشريح الجسد فى أواخر العصور الوسطى إلى الاكتشافات الأخيرة فى مجال الهندسة الوراثية فى عصرنا الحالى، وما يترتب على هذا التطور من تعديلات فى تركيب الكائنات الحية. ثم يعرض لعلاقة كل ذلك بالأبنية الخيالية المستمدة فى الفكر الغربى من المصادر الدينية والثقافية.

يرى الكاتب أن رفض العصر الحديث للفكر الأرسطى كان يعنى رفضًا للتفرقة التى أقامها **أرسطو** بين عالم ما فوق فلك القمر الخاص بالآلهة والأجرام السماوية وعالم ما تحت فلك القمر الخاص بالطبيعة. ولقد كان للرياضة لدى اليونان المكانة الأولى فى سلم العلوم ولكنها كانت تطبق فقط على عالم ما فوق فلك القمر، عالم الكائنات الثابتة الصورة والمنتظمة الحركة، ولكنها لا يمكن أن تمتد لدراسة عالم ما تحت فلك القمر أو عالم الكون والفساد لما يتسم به من تغييرات غير منتظمة وتبدل فى الصور والأحوال. وقد ارتبطت الرياضة عند اليونان بمفهوم الزمن الدورى الذى يتسم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالعود الأبدى كما نجد لدى هرقليطس وافلاطون. ثم جاءت الأديان السماوية وطرحت تصورًا خطيًا للزمن. فقد طرح الدين للعالم بداية (خلق وتكوين) ثم غاية ينتهى إليها (يوم القيامة) وساد مفهوم تطورى للحياة داخل الزمن وأدى ذلك، كما سنرى، إلى تغيير فى علاقة الرياضة بعالم الكون والفساد.

من الجسد إلى الجينات:

كان ينظر إلى الإنسان على أنه عالم مصغر أو صورة مصغرة للكون الكبير بما فيه من نسب وعلاقات، وكذلك كان الجسد تعبيرًا عن الوحدة العضوية للمجتمع كله؛ ومن هنا جاء تحريم التشريح. وكانت المحاولات الأولى لكسر هذا التحريم فى نهاية العصور الوسطى. لقد كان إقدام العلماء على تشريح الجسد الإنسانى فعلاً محملاً بدلالات ورموز لها أكبر الأثر فى تاريخ البشر، ومعه كانت البداية لتحطيم كل ممنوع ضد المعرفة، مما أدى إلى قطع الصلة بين النفس والجسد من جهة، والعالم والنفس الكونية من جهة أخرى، فأصبح الجسد يختص بفرد معين، ولم يعد نموذجًا مصغرًا للكون كله. هذه هى المرحلة الأولى من النظر العلمى للجسد الإنسانى والمرتبطة بتشريح الجثث، وقد أدت هذه المرحلة بدورها إلى المرحلة الثانية وهى الانتقال من فكرة الجسد باعتباره نظامًا فرديًا إلى تصوره باعتباره مجمعًا للأعضاء، وهو ما أدى إلى نشأة علم الفسيولوجيا، ثم جاءت المرحلة الثالثة التى انتقل معها النظر من الأعضاء إلى الأنسجة، فالفارق الرئيسى بين مكونات الجسد ليس هو الاختلاف بين وظائف الأعضاء، ولكن اختلاف تركيبها كأنسجة تنقسم بدورها إلى أنسجة عضلية وغضروفية وسائلة.. إلخ.

وفى هذه المرحلة تم تطبيق مناهج البحث فى العلوم الطبيعية على الإنسان، وكانت مفارقة البيولوجيا هى استخدام هذه المناهج التى تدرس الطبيعة الجامدة من أجل إثبات التمييز بين ما هو جامد وما هو حى متطور، أى لإثبات خصوصية الحياة بوصفها ظاهرة. وكانت البيولوجيا قد تبنت نفس الاتجاه الاختزالى الساعى لتفسير ظواهر الطبيعة المعقدة انطلاقًا من عناصر بسيطة، وهو الاتجاه الذى ساد بعد فيزياء نيوتن. وقد ساهم هذا الاتجاه فى نقل البيولوجيا إلى المرحلة الرابعة وفيها تحولت البيولوجيا من دراسة الأنسجة إلى دراسة الخلايا، وفى هذه المرحلة تم اختراع الميكروسكوب الذى لم تظهر جدواه فى البيولوجيا إلا بعد فترة من اختراعه، فقد ظل الأوروبيون ينظرون فى صالوناتهم باندهاش إلى الكائنات الدقيقة الموجودة فى نقطة ماء تحت الميكروسكوب، دون أن يكون لديهم أى تفسير لهذه الكائنات. وهذا أمر طبيعى؛ فلكى يكون هناك موضوع قابل للتحليل لا يكفى فقط إدراكه، بل ينبغى أن تكون هناك نظرية مستعدة لاستقباله وقد ساهم المنهج الاختزالى فى صياغة هذه النظرية.

ثم بعد ذلك جاءت المرحلة الخامسة وفيها تم الانتقال من دراسة الخلية إلى دراسة مكوناتها (النواة والبروتوبلازم) .

أما المرحلة السادسة فبدأت مع تقسيم النواة إلى كروموزوم وجينات، والتى حاول من خلالها مندل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Mandel اكتشاف الميكانيكا الثابتة للكائن الحى مستلهمًا النظرية الذرية فى الفيزياء، حيث تُمثل الجينات كذرات تؤدى إلى حدوث الوراثة. ورغم ذلك لم يكف علماء البيولوجيا عن البحث عما هو أبسط من الجينات. لأنهم فى أثناء هذه المرحلة كانوا يتساءلون عن السبب الذى يجعل الجينات تربط بين الأجيال، ثم انتهوا إلى تقسيم الجينة إلى جزئيات مصغرة تتكون أساسًا من مواد غير عضوية، أى أحماض مثل A D N وكذلك استعارت البيولوجيا مفهوم الرسالة من علوم اللغة وأصبحت عملية الوراثة رسالة بين الأجيال تشتمل على باث ومتلقٍ ورسالة. وأدى ذلك إلى صياغة مفهوم الشفرة الوراثية.

وهكذا أكد هذا المفهوم أهمية المنهج الاختزالى فى النظر إلى الكائن الحى، فقد كانت الخلية الحية تتسم بالحياة فى مقابل الذرة التى تتسم بمكونات غير حية، ولكن فى مرحلة البحث عن جزئيات الخلية تم التوصل إلى أنها تتكون من مركبات كيميائية وأحماض لا تتصف فى حد ذاتها بالحياة.. وهكذا أدى المنهج الاختزالى فى نهاية المطاف إلى إلغاء الفروق بين الحى وغير الحى، فما تتركب منه المادة العضوية هو نفسه ما تتركب منه المادة غير العضوية.

العقل الملاحظ والعقل الخلاق:

يقسم المؤلف العقل إلى مقولتين: العقل الملاحظ Rasion Observatrice وهو الذى يقوم بملاحظة الجسد الحى حتى يصل إلى أبسط عناصره؛ والعقل الخلاق Raison Militante وهو الذى يستهدف تعديل الكائن الحى ميكانيكيًا.

خلصنا إلى أن هناك ست مراحل من النظر إلى الكائن الحى وهى:

١ ـ من الإنسان الصورة المصغرة للكون إلى الإنسان الفرد.

٢ ـ من الجسد إلى الأعضاء.

٣ ـ من الأعضاء إلى الأنسجة.

٤ ـ من الأنسجة إلى الخلايا.

٥ ـ من الخلايا إلى الجينات.

٦ ـ من الجينات إلى الجزئيات المصغرة.

وقد تعامل العقل الخلاق مع كل هذه المراحل بما تفرضه حدودها، وبما يخدم هدفه من التعديل.

فمثلاً مع تفكيك الجسد إلى أعضاء تم التوصل إلى خلق أعضاء صناعية أو زرع أعضاء طبيعية [وفى هذه الحالة أمكن التغلب على رفض الجسد الحى للأعضاء الغريبة باستخدام محلول السيكلوسبورين الذى يُحيِّد تأثير المناعة]. وتوصلت البيولوجيا إلى صناعة طبيعية وذلك عن طريق تكنيك استنساخ الفرد: أى يمكن خلق نسختين من الفرد تستخدم إحداها فى مدّ الفرد بأعضاء لا يرفضها جسمه فى حالة فشل أحد أعضائه الأساسية، كما تعامل العقل الخلاق مع الأنسجة، وقد استطاع العالمان يورك ويوتاس خلق بشرة إنسانية من تركيب لبشرة عجل مع بشرة درفيل.

وفى عام ١٩٧٦ تم استخدام الدم الصناعى لأول مرة وقد وصل الأمر إلى صناعة سلع تقنية مثل القماش والميكروبورسيسور فى الكمبيوتر باستخدام أنسجة حية.

بل استغلت بعض المؤسسات التجارية هذه الإمكانية استغلالاً تجاريًا فقد قامت مؤسسات أمريكية بمشروعات لتربية البشر، مثلها مثل مشروعات تسمين الحيوانات؛ حيث احتكرت مناطق فى أمريكا اللاتينية تقوم فيها هذه المؤسسات بتغذية سكانها، ثم سحب دمائهم على فترات معينة للتجارة فى هذه الدماء.

أما فيما يخص الخلايا، فقد مضت البيولوجيا فى عملية الميكنة حثيثًا؛ إذ أنها فى هذه المرحلة قد تخلصت من العبء الأخلاقى الذى ينشأ عند التعامل مع الأجساد أو الأعضاء أو الأنسجة. وهى تجرى حاليًا ابحاثًا لصناعة خلايا حية. ويمكن الآن لزوجين أن يحتفظا ببويضة مخصبة لمدة خمسين عامًا توضع بعد ذلك فى رحم حفيدتهما.

بل أمكن التخلى عن دور الإخصاب الذى يقوم به الحيوان المنوى الذكرى لبويضة الأنثى، وأمكن للبويضة أن تتحول إلى جنين بعد استثارتها بفيروس تم تحييده.

وعبر التلاعب فى الأنزيمات والجينات أمكن تخليق حيوانات عابرة للأنواع، الأمر الذى دفع وزير الزراعة الأمريكى أن يطلب من العالمين برينستر وبالميتر أن يصنعوا ابقارًا عملاقة حلاً لمشكلة الغذاء فى العالم. ولقد اتاح كل ذلك عمليات التهجين بين الخلايا، حيث أمكن نزع نواة خلية من نوع معين ووضع نواة من نوع آخر مكانها، كما تم التوصل إلى عزل الجزئ الخاص باللون الأزرق فى أزهار الليلك وحقنه بعد ذلك فى خلية الورد فأمكن الحصول على ورود زرقاء.

من الميكنة إلى إعادة بناء الحى:

كان لخروج هذه الأبحاث من المعمل إلى الحياة الاجتماعية تأثير كبير على مختلف مظاهر الحياة من زراعة وصناعة وغيرها، ويمكن أن نحدد محاور التأثير فى الآتى:

١ - البحث الخالص:

ويتجلى فى عملية تنقية الجينات من كل شائبة بهدف الحصول على كائن مثالى.

٢ - الصحة العامة:

فقد زادت كمية الأدوية المنتجة من المادة الحية عشر مرات من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٨٨ وتطورت عملية استخلاص الأمصال بشكل كبير حتى لقد أمكن حقن خلية من هرمون النمو عند الإنسان فى نبات «الدخان» وبعد أن يكبر يتم استخلاص الهرمون وقد تضاعف الاف المرات، ولكن العلمية ما زالت مكلفة جدًا.

٣ - البيئة:

أصبح من الممكن مثلاً إنتاج خنزير أو خروف لا يحتوى إلا على شحوم قابلة للتحلل، وهى شحوم غير خطيرة بالنسبة للمستهلك. كما ارتفع إنتاج الهكتار من القمح والذرة من عشرين قنطارًا فى عام ١٩٤٥ إلى ستين قنطارًا فى عام ١٩٨٥، وتم إنتاج نباتات تقتل الحشرات. ولم يتم حتى الآن السماح لعلميات التدخل فى الجينات بالتجريب على الإنسان ولكن سياق الأمور يجزم بأنها ستحدث، وعندها يكون التطور الذى يستغرق آلاف السنين للإنسان ممكنًا فى بضع سنوات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ ـ التحكم الاجتماعي:

أصبح من الممكن، بل ومن المطروح اليوم إنشاء بطاقة جينية لكل مواطن تستخدم في حالات الكشف عن الجرائم كالاغتصاب مثلاً، كما يمكن التدخل في التركيب البيولوجي للسكان من أجل الوصول إلى سوية جينية orthogénie تحت إشراف الدولة أو السلطات الدينية أو الشركات الكبرى والمؤسسات الدولية!!

هكذا يتم تعديل الكائن الحي في إطار مشروعات ثقافية واقتصادية وعلاجية لا يخضع لها الأفراد فحسب، بل النوع الإنساني كله.

العقل الخلاق وخيال الغرب:

في زمن **بطليموس** كنا بإزاء عالمين، ما فوق فلك القمر وما تحته، أما مع **كوبرنيقوس** فقد صار العالم واحداً، ومع **جيوردانو برونو** الذي أعدمته الكنيسة صار العالم لا نهائياً وبالتالي لا صورة له ولا مركز. وهذا التصور يبعد عن العالم أي غائية وأية عناية إلهية. وقد أراد **جاليليو** الانتقال من فوضى الحواس إلى عالم العقل المنظم، فاعتبر كل ما هو واقعي هندسي. إن تصور الرياضة لدى **جاليليو** باعتبارها نسقاً عقلياً، يشكل جوهر كل ما هو مادي واقعي. وهي بذلك تعتبر نزعة افلاطونية، ويلتقي تصور **ديكارت** للعالم مع مفهوم **جاليليو**، فهما لا يستقيان المعرفة من الخبرة الأمبريقية الأرسطية التي تبحث عن معلومات في الحداثة الواقعية، ولكن الخبرة عندهما تنطلق من النظرية. ويمكن التدليل على ذلك بنظرية سقوط الأجسام عند **جاليليو**، إذ قام بإحضار لوح خشبي طويل وحفر في داخله مجرى مستقيماً غطاه بورق ناعم، وصنع كرة خشبية صغيرة تدخل في المجرى. . وثبت اللوح على محور فوق مكتبه حتى يمكنه التحكم في زاوية الميل وقياس تأثيرها على زمن السقوط.. وهكذا نجد أنفسنا أمام خبرة لا تطرحها الصدفة وإنما خبرة يتم صياغتها وفقاً لحسابات سابقة. إن الخبرة في المعمل هي تجربة لتحقيق نظرية تم تصورها مسبقاً.

ومن المعمل الصغير ينتقل العقل الخلاق إلى المصنع الذي يلعب الدور نفسه ولكن بشكل أكبر، فهو يمثل مجالاً يهدف إلى إنشاء طبيعة جديدة اصطناعية تتحدد وفقاً لقوانين العقل المنظِّم.

لقد أصبحنا أمام قسمة جديدة، فلدينا عالم مليء بالفوضى والأخطاء بالرغبات والطموحات إزاء عالم الأشياء البارد.. وهذه القسمة تولد وضوحاً ومعرفة، ولكنها في الوقت نفسه تولد إحباطاً ويأساً. ولذا يسعى العقل المقاتل إلى أن يصنع غايات إنسانية في عالم بلا غاية، ومن هنا يقوم على الدوام بتعديل وتشكيل العالم طبقاً للعقل.

تم تشكيل العقل الحديث عند نقطة التقاء تراثين: تراث أثينا حيث كان بناء المبادئ الأولى للفكر الاستنباطي المنطقي الذي يعطي مكاناً كبيراً للرياضة، والتراث اليهودي ـ المسيحي الذي أدخل المفهوم الخطي التطوري للزمن. وأعطى قيمة كبرى للفعل الإنساني المتدخل في الطبيعة، ودعم مركزية الإنسان القائمة على قرابته لله أكثر من باقي المخلوقات.

الحداثة كمسيحية متحققة:

ينتقل المؤلف فى الجزء الثانى من كتابه، إلى دراسة المصادر اللاعقلانية للعقلانية الحديثة بحثًا عن تأثير البنى الخيالية الجماعية للغرب على العلم الحديث، متبنيًا وجهة نظر **هيجل** التى ترى أن العلم الحديث ليس إلغاء للمسيحية ولكنه تحقيق لها. وكان **كانط** يرى أن الخيال هو أساس العقل، ولذا فقد انطلقت مسيرة العقل فى إعادة صياغة العالم من الخيال الجماعى الغربى، وكان الهدف منها هو الوصول إلى اشتراك الإنسان فى عملية الخلق وتجسد الله، وقد أدت إعادة صياغة العالم إلى وجود ثلاثة أبنية للواقع تجمع بين العقلى والخيالى:

١ - يوم القيامة الصناعى الناتج عن الفيزياء النووية، فقد أدت عملية تطوير القنابل التى كان هدفها تحقيق حلم تحطيم الخصم، إلى وضع قدرى يهدد بنهاية الإنسان بل ونهاية المجال الحيوى كله.

٢ - الخيال قادر على كل شىء: وهو ما يبرزه تطور الكومبيوتر والروبوت حيث يخلقان واقعًا جديدًا أكثر حرية وأكثر غموضًا، ويسير الإنسان الآلى فى طريقه إلى الاستقرار والقيام بأعمال البشر بصورة منتظمة.

٣ - من تعديل الجينات إلى تحويل الإنسان: وهنا نجد الصلة وثيقة بالمسيحية، فقد نشأ العلم الغربى، متأثرًا بالمسيحية، فى ظل قطيعة بين الإنسان وباقى الأحياء، وكان التجسد الإلهى فى شخص المسيح البشرى، من الرموز التى كرست هذه القطيعة وسمت بالإنسان إلى مصاف الآلهة، ولو نظرنا إلى البيولوجيا وما أدت إليه من نتائج فيما يخص تحويل الأجساد لوجدناها على صلة تامة بالرموز المسيحية تصل حتى إلى استخدام المصطلحات نفسها مثل (تجسد - خلق - تحول - يوم القيامة - القدرة على كل شىء - تحول الجواهر - بعث... إلخ).

ونحن نجد أن مصطلح التحول Trans figuration والمسمى فى المسيحية الشرقية بالتجلى، يصف المسيح عند الموعظة - فوق الجبل وقد تجلى لحوارييه فى جسد كله من نور، وفى طلعة أبهى من صورته البشرية المعتادة. ودعوة المسيحية لأتباعها هى الحياة فى المسيح، وذلك عن طريق المناولة حيث يأكل المؤمنون لحم المسيح ويشربون دمه، مرموزًا إليهما بالخبز والنبيذ، وتهدف المناولة إلى خلق جسد جماعى صوفى، وهو ما يتحقق الآن فى البيولوجيا المتطورة التى تتيح تبادل الأعضاء، كما تهدف المناولة أيضًا إلى إعادة بناء الجسد الخاطئ ليصبح مشرقًا مجيدًا. وتختلف الكنيسة المسيحية عن المؤسسات الدينية الأخرى فى باقى الأديان السماوية، فهى لا تكتفى بأن تكون ذات أصل مقدس فحسب، بل هى تمثل وجود الله المتحقق على الأرض، ففكرة تحقيق الله على الأرض هى من أقوى البنى الخيالية فى الغرب. ولذا فإن كل هذه المفاهيم المسيحية التى أشرنا إليها، تسعى الحداثة لتحقيقها فى المجتمع.

تمائم الغرب

هاجمت فلسفة التنوير الدين انطلاقًا من التحليل العقلانى. ويرى **هيجل** أن التحليل خواء لا ينتج فلسفة، وكذلك الشعور والحساسية لا ينتجان فلسفة لأنهما خلو من العقل. ولهذا تبنى **كانط** و**فيخته** مفهوم المطلق،

ARCHIVE webeta.Sakhrit.com

ولكنهما وضعاه خارج العقل. أما هيجل فيرى المفهوم الخالص أو اللانهائية تشبه هوة من العدم يسقط فيها كل كائن بها وحركة الكائنات نحو الإلهى هى أساس النظام الهيجلى الثلاثى الأبعاد: (طبيعى، منطقى، تاريخى). والتاريخ ملحمة إلهية - إنسانية، فالمسيرة التدريجية للروح تتحقق فى ثقافات الشعوب التاريخية وأديانها. وهدف المسيرة هو أن تخلق الروح طبيعة جديدة. فالمجتمع الصناعى هو فى نهاية الأمر جسد للروح المطلق.

يستبعد **هيجل** أفريقيا كلها من مجال التاريخ. لأن هدف التاريخ هو تشكيل طبيعة جديدة ولكن الأفريقى الذى يقدس الأوثان ويلجأ إلى التمائم، تكون له على الطبيعة سيطرة خيالية غير قابلة للتحقق واقعيًا. فليس هناك خلف الشىء المقدس شىء آخر.

إن بناء مجال للموضوعية فى تاريخ العلم مستقل عن الذات، وبناء علوم الطبيعة المختلفة يقتضى المرور بالأديان التوحيدية، التى لا تقف عند حدود التميمة، وقد اعترض علماء الأنثربولوجيا على النظرة الغربية الاستعلائية لمفهوم التميمة، كما استخدمه كل من **ماركس** و**فرويد**، وكشف هؤلاء العلماء عن همجية الغرب، وذلك من خلال تعامل المجتمع الصناعى الحديث مع السلعة والنقود لدى ماركس وعلى متعلقات الحب والجنس عند **فرويد**.

الموت والحضارة:

إن المجتمع المدنى عند **هيجل** باعتباره مجتمعًا لجدل السيد والعبد، هو مجتمع للموت المتجسد عن طريق العمل والأدوات. فالعمل هو خاصية العبد ذلك الميت - الحى الذى يهب الحياة للسيد. والبعد التقنى الأدائى فى العمل يهدف إلى تحطيم المادة وإعادة ترتيب قطعها من أجل غايات إنتاجية. ويتخذ تجسد الموت فى المجتمع المدنى صيغًا متنوعة: فالآلات تقوم بتضخيم الحركة المدمرة وتقسيم العمل يولد السلعة والنقود فى شكل التراكم والتكرار وهى تمثل ما يسميه **هيجل** الرغبة الميتة. والدولة نفسها قد ولدتها التعارضات المميتة بين الطبقات فى المجتمع المدنى. والدولة لدى هيجل منوط بها إخراج الحياة من هذا الموت الآلى فى الآلات والرساميل العائمة والمنتجات السلعية. ولكن الوضع الذى قادتنا إليه هذه الدولة الحديثة يثبت العكس تمامًا، ويعلن فشل الحل الهيجلى. إن الحداثة باعتبارها تجليًا متحققًا لجسد المسيح، لا تلاقى فى النهاية سوى الموت. فحضور الله فى الأشياء خاص بأوروبا وليس بأفريقيا، واليوم ينظر الإنسان إلى السماء فلا يرى إلا الموت، فهو الوجه الحقيقى للإله الحاضر فى الغرب.

لقد أدى توسع الغرب إلى تبنى مناطق العالم الأخرى للثقافة دون فحص لمشروعاته. وأدى ذلك إلى تدمير الثقافة التقليدية فى كل مكان. ولم يبق أمام الغرب سوى البحث فى مكنوناته الثقافية عما يخرجه من النهاية التراجيدية التى وصل إليها، حيث يتخذ الروح المطلق وجه الموت المضمر والمعمم.

ومن أجل التحكم فى آليات البيولوجيا أخلاقيًا ومعياريًا لا يوجد سوى طريقين:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ التسليم باستحالة منع الأخطار، وبالتالى يتم انسحاب نقدى غير مؤثر.

٢ ـ التدخل بتنقيح المبادئ الأخلاقية الموجودة وتعديلها وذلك عن طريق وضع حدود جديدة بين الطب والقانون والاقتصاد، وعن طريق استئناس مشروع تحويل الكائن الحى واستئصال همجيته، وتقليل الهوة التى تفصل بين البيولوجيا والقانون فى مجالات مثل (نظام الأبوة وتمامية الجسد والهوية البيولوجية الجديدة). ويمثل هذا الاتجاه أولئك الذين يتبنون نزعة إنسانية شكلية فارغة تؤيد فى جوهرها هذا المصير الإنسانى، وتقترب من الإرهاب لأنها تجعل هناك نخبة تتحكم فى تعديل الإنسان، زاعمة أنها تعمل للصالح العام.

إن الاعتراف بالثورية الهائلة لمسار البيولوجيا، وبعجز الممارسة المعيارية عن متابعته، كفيل بأن يوجه البحث الفلسفى إلى مناطق أكثر ثراء.

إن أبناء البوذية والإسلام والهندوسية، فى رأى المؤلف، يقفون فى مفترق الطرق فقد لا يجدون فى بنيتهم الخيالية أجوبة تحمى تصوراتهم من نفوذ هذه البنى الخيالية الغربية النشطة.. ولكنها ستكون خسارة فادحة للغربيين أن لا يستطيع أبناء الثقافات الأخرى تقديم إجابات تحد من التوجه الغربى، وتجعله محليًا وخاصًا وعابرًا، ولكن ثقافتهم التى يتم منذ فترة طويلة تهميشها وإضعافها، مع تنامى هذا التحدى الغربى فى الوقت الحاضر، يجعل مثل هذه الإجابة أمرًا صعبًا.

وبالبحث عن كوابح لهذا المسار المأساوى فى ثقافة الغرب، يتجه المؤلف إلى التعويل على روح التكنيك! فجوهر التكنيك فى تاريخ الإنسان هو أنه كان دائمًا حيلة الإنسان للخروج من وطأة التطور الذى كانت تتعرض له الكائنات الحية الأخرى. وهذا تفسير الفيلسوف إرنست كاب للتكنيك، فقد اخترع الإنسان المطرقة حتى لا تصبح قبضته مثل قبضة الغوريلا، واخترع الكماشة حتى لا تصبح ذراعاه مثل زوائد الكابوريا. فالعقل التجريبى هدفه التعديل، أما العقل التكنيكى فكان هدفه دائمًا الحفاظ على الإنسان كما هو. وربما لا يزيل التطور الناجم عن دخول التكنيك فى المنطق العلمى الجديد عنه هذه الخصوصية: وهى السعى دائمًا لحفظ كمال الجسد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

ديوان العاشقات

ألوان من صور الحب فى شعر النساء

تأثرت النظرة إلى المرأة الشاعرة فى التراث، بالنظرة الدينية المتزمتة إلى المرأة عموما، باعتبارها مخلوقا ناقصا. ولاشك فى أننا نستطيع أن نجد من حين إلى آخر نظرات إنسانية خالصة لم تقوم شعر المرأة إلا على أساس فنى موضوعى مستقل عن المعايير الفقهية السائدة، على نحو ما فعل «**المبرِّد**» حين قدم **الخنساء** **وليلى الأخيلية** على أكثر الفحول، إلا أن ذلك لم يعجب أغلب الأدباء، خاصة الذين خلطوا بين أحكام الأدب والفن من جهة، وبين تعاليم الدين من جهة أخرى، على نحو ما فعل **الحصرى القيروانى**، الذى نظر إلى حكم **المبرد** فلم يجد فيه إلا الاستثناء الذى يؤكد القاعدة، فالمرأة عنده نادرا ما تستطيع أن تتقدم فى صناعة. ولم يكن برهانه على هذا، غير الآية المعروفة: «**أو من يُنَشَّأُ فى الحلية وهو فى الخصام غير مُبين**» - (الزخرف - ١٨). وقد استغلت هذه الآية وغيرها فى تأكيد دونية المرأة وتجريدها من إنسانيتها، إلى الحد الذى أصبحت فيه تتساوى مع الأفعى حقيقة لا مجازا، فقد أوضح **القاضى الزبيدى** (توفى ١٤٩هـ) انه قد «أخذَ على النساء ما أخذ على الحيَّات: أن يتَجَحَّرْنَ فى بيوتهن»؛ كما قرر **ابن الجوزى** فى كتابه (أحكام النساء)، أن «النساء ليس لهن سلام ولا عليهن سلام». وعلى نحو ما وجد هؤلاء آيات من القرآن يفسرونها على هواهم، فقد وجدوا أيضا من الأحاديث النبوية ما يدعم تفسيرهم، فهذا **ابن القيم** يروى فى (أخبار النساء) خبر استئذان **ابن أم مكتوم** الضرير حين يدخل

على الرسول وعنده امرأتان من نسائه، فقال لهما قوما وادخلا البيت، فقالتا: يا رسول الله هو أعمى، فقال: أفعمياوان أنتما؟!

كانت هذه هي الصورة التي أريد لها أن تسود، حتى لو كانت ستؤدي إلى عودة التقاليد الجاهلية التي جاء الإسلام لينبذها؛ وقد أدت إلى ذلك بالفعل كما يبدو من هذا الحنين المكتوم إلى وأد البنات وتفضيل مصاهرة القبور على مصاهرة الرجال؛ يقول شاعر إسلامي هو **عقيل بن علقمة** :

إني وإن سيق إليَّ المهرُ
ألفٌ وعبْدانٌ وذَودٌ عشْرُ
أحبُّ أصهاري إلى القبرُ

ويقول آخر عباسي، هو **عبيد الله بن عبد الله بن طاهر**:

لكل أبي بنتٍ يرجَّى بقاؤُها ثلاثة أصهارٍ إذا ذُكر الصِّهرُ
فبيتٌ يغطيها، وبعلٌ يصونها وقبر يواريها، وخيرهما القبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتظرف «**الباخرزي**»، فيقول:

القبر أخفى سترة للبناتْ ودَفْنُها ـ يروى ـ من المكرمات
أما رأيت الله عزَّ اسمُهُ قد وضعَ النعشَ بجنب البناتْ!

فإذا أضفنا إلى نظرة هؤلاء إلى المرأة على أنها حية ليس لها غير الجُحر، وإلا فالقبر؛ نظرتهم إلى الشعر على أنه من رُقى الشيطان؛ كان لنا أن نتخيل المأزق الصعب الذي يحيط بالنساء الشواعر، فإذا كانت المرأة العادية ملعونة مرة واحدة بسبب أنوثتها، فالمرأة الشاعرة ملعونة مرتين لأنها تجمع بين الكريهين: الأنوثة والشعر!

ولأن الحياة لا تصنعها فتاوى الفقهاء ولا توجهها تعاليم اللاهوت؛ ولأن جذوة الإبداع في الإنسان ـ ذكرا كان أو أنثى ـ لا يمكن أن تطفئها قوانين التحريم التي تتزيَّ برداء الدين؛ فقد كانت هناك دائما نظرة إنسانية معارضة لكل أنواع الكبت والقمع والتحريم؛ وكما وجد المتزمتون آيات يستندون إليها، وجد

معارضوهم آيات مقابلة ولجأوا إلى التأويل واحتكموا إلى العقل وسنة الحياة؛ ووجدوا مثل ذلك فى الأحاديث، ففى مقابل حديث (أوعمياوان أنتما؟!)، كان هناك - مثلا - ما روته كتب الأخبار عن جارية **حسان بن ثابت** حين أنشدت على مسمع من الرسول:

هل عليَّ - ويلكما - إنْ لهوتُ من حَرَجِ!

فأجابها الرسول: «لا حرج إن شاء الله»، فلا هو غضبَ من الشعر، ولا اعترض على ما فيه من لهو.

لقد كانت النظرة غير الإنسانية إلى (الأنوثة) بوصفها عارا أو عيبا؛ مضادة لطبيعة الأشياء، ولم يكن اقتناع قطاع عريض من جماهير المسلمين بهذه النظرة بقادر على أن يمنع الأنثى من أن تحس بجمالها وتفخر به وتعبر عنه نثرا أو شعرا أو سلوكا، حتى فى صدر الإسلام الباكر، ولا بقادر على أن يمنع الرجال من التعبير عن إحساسهم بهذا الجمال، فهذا «**أبو هريرة**» كما يروى **أبو الحسن المالقى** فى (الحدائق الغناء)، يثنى على جمال عائشة **بنت طلحة** زوج **مصعب بن الزبير**، وكذلك يفعل **أنس بن مالك**، أما **عائشة** نفسها التى كانت فاتنة عصرها، فكانت تفخر بهذا الجمال فتقول: «والله لأنا أحسن من النار فى عين المقرور فى الليلة القارة»، وهذا هو **معاوية بن أبى سفيان** أمير المؤمنين لا يتحرج من أن يشجع **فاختة بنت قرظة** على أن تستجيب لحاجات الجسد ولا تخجل من أنوثتها فيقول كما يروى **المالقى** نفسه: والله لخيركن النخارات الشخارات.

فى هذه المختارات ألوان من شعر الحب الذى عبرت به النساء عن تجاربهن العاطفية وحاجتهن الجسدية تماما كما فعل الرجال؛ فهذا هو الأمر الطبيعى المتوقع، وغير ذلك هو الذى ينبغى أن يثير انتباهنا ويدفعنا إلى الشك والسؤال.

تعمدنا فى هذه المختارات أن نتجنب الشعر المبتذل والألفاظ الخارجة، كما تعمدنا ألا نورد شيئا لشاعرات مشهورات مثل **ليلى الأخيلية وولادة بنت المستكفى** إلا فى أضيق الحدود، فقد آثرنا أن نقدم النماذج التى قد يعز على القارئ طلبها فى المصادر الأصلية.

أما من حيث تقسيم هذه المختارات ، فقد روعى فيه أن يغطى العناصر الأساسية التى تشكل تجربة الحب عند المرأة من زواياها المختلفة ، فمن إحساسها بالطبيعة وتوظيفها العاطفى لرموزها ، إلى -

إحساسها بجسدها واعتزازها بأنوثتها إلى غير ذلك من الموضوعات التى تتعلق بصورة الزوج وصورة فتى الأحلام وما تستدعيه مثل هذه الصور من مشاعر الحرمان والوحشة ، أو من روح الفتنة والإغراء . لقد عبرت المرأة الشاعرة عن كل ما يمكن أن توحى به إليها تجربة الحب ؛ ولئن كانت لم تتحرج فى أحيان كثيرة من الحضور الطاغى لشهوة الجسد ، فإنها قد سمت فى أحيان أخرى بتجاربها العاطفية إلى آفاق القداسة ، وإذا كان **مجنون ليلى** قد قال :

أرانى إذا صليت يَمَّمتُ نحوها ... بوجهى، وإن كان المصلَّى ورائيا

فهذه **عنان الناطفية** تقول :

الكفرُ والسحرُ فى عينى إذا نظرت ... فاغرب بعينيْكَ يامغرورُ عن عينى
فإن لى سيفَ لحظٍ لست أغمده ... من صنعةِ اللهِ ، لا من صنعةِ القَيْن

ولم يكن النيل من المقدسات هو المقصود فى الحالين ، بل كان المقصود هو الارتفاع بالحب إلى مصاف القداسة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ديوان العاشقات

١ - صورة الطبيعة

امرأة تتغزل بامرأة!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أباح الدهر أسراري بوادي[١] ... به للحسن آثار بوادي
فمن وادٍ يطوف بكل روض ... ومن روض يطوف بكل وادي
ومن بين الظباء مهاة رمل ... سبت عقلي وقد ملكت فؤادي
لها لحظ ترقده لأمر ... وذاك الأمر يمنعني رقادي
إذا سدلت ذوائبها عليه ... رأيت البدر في أفق السواد
تخال الصبح مات له خليل ... فمن حزن تسربل بالحداد

حمدة بنت زياد بن المؤدب الملقبة بخنساء الأندلس والمشهورة باسم «حمدونة»: نزهة الجلساء للسيوطي ٣٨/٩ - وانظر أيضا: رايات المبرزين - ٥٤ والوافي بالوفيات ١٣/١٦٤ وفوات الوفيات ١/٢٨٩. ومن المصادر ما ينسب هذه الأبيات إلى مهجة الغرناطية أو إلى ثواب المدينية.

---

(١) كلمة (وادي) لم تنون هنا، فظلت الياء للضرورة الشعرية التي اقتضاها التصريع، وكذلك في نهاية البيت والبيت التالي.

مطر وخمر ونرجس

أجاب الوابل الغدق ... وصاح النرجس الغرق

فهات الكأس مترعة ... كأن حبابها حدق

تكاد لنور بهجته ... حواشي الكأس تحترق

فقد غنى «بنان» لنا: ... (جفون حشوها الأرق)[1]

عريب المامونية: الحدائق الغناء لأبى الحسن المالقى - ٩٩ - وانظر: نساء الخلفاء لتاج الدين ابن الخازن - ٥٩.

حواء والتفاحة

يا طيب تفاحة خلوت بها ... تشعل نار الهوى على كبدى!

أبكى إليها وأشتكى دنفى ... وما ألاقى من شدة الكمد

لو أن تفاحة بكت، لبكت ... - من رحمتى - هذه التى بيدى

إن كنت لا تعلمين ما لقيت ... نفسى، فمصداق ذاك فى جسدى

فإن تأملته، علمت بأن ... ليس لخلق عليه من جلد

محبوبة المتوكلية: المستطرف للسيوطى ٦٤، والإماء الشواعر للأصفهانى ١١٨.

طبيعة حانية وظلال دانية

وقانا لفحة الرمضاء واد ... وقاهُ تضاعف النبت العميم

(١) شطر بيت من شعر غناه «بنان» فطربت له عريب وكتبت مقطوعتها هذه على بحره وقافيته، وتمام البيت: -

جفون حشوها الأرق ... تجافى، ثم تنطبق

نزلنا دوحه، فسحنا علينا
حنو المرضعات على الفطيم
وأرشفنا على ظمأ زلالا
ألذ من المدامة للنديم
يروع حصاه حالية العذارى
فتلمس جانب العقد النظيم
يصد الشمس أنى واجهتنا
فيحجبها، ويأذن للنسيم

حمدونة (حمدة بنت زياد): التذكرة الفخرية للإربلي ـ ٢٣٨.

٢ ـ صورة الهوى

جمر بجمر

سألت المحبين الذين تحملوا
تباريح هذا الحب في سالف الدهر
فقالوا: شفاء الحب حب يزيله
لآخر، أو نأى طويل على هجر
فجربت ما قالوا؛ فكنت كمن رجا
ـ ضلالاً وجهلا ـ يخمد الجمر بالجمر!

ام الضحاك المحاربية: (الحماسة البصرية ٢/١٧٤ ـ ٥). وينسبها ابن المعتز فى طبقاته لعوف بن محلم.

فساد الحب

ما الحب إلا قبلة
وغمز كف وعضد
ما الحب إلا هكذا
إن نكح الحب فسد

امراة اموية من بنى عذرة ـ اخبار النساء : ٥١).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

شفاء الحب

شفـــاء الحب تقـبـيـل وضم ... وأخـذٌ بالمناكب والقرون
ورهز تذرف العينان منه ... وزحف بالبطون على البطون

شاعرة مجهولة ..

الحب خبرة

ليس خطب الهوى بخطب يسير ... لا ينبيك عنه مثل خبير
ليس أمر الهوى يدبر بالرأ ... ي، ولا بالقياس والتفكير
إنما الأمر فى الهوى خطرات ... محدثات الأمور بعد الأمور

(علية بنت المهدى: زهر الآداب: ٢/٧٢٥، وهى هناك بلا عزو، وعزاها إلى علية صاحب «شاعرات العرب»).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحب جور

وضع الحب على الجور، فلو ... أنصف المعشوق فيه لسمج
ليس يستحسن فى وصف الهوى ... عاشق يحسن تأليف الحجج
وقليل الحب صرفا خالصا ... لهو خير من كثير قد مزج

علية بنت المهدى: نزهة الجلساء: ٦٢) .

بحور الحب وعساكر الهوى

يا لائمى جهلا ألا تقصر ... من ذا على حر الهوى يصبر؟!

لا تلحنِى أنى شربت الهوى ... صرفا، فممزوج الهوى يسكر
أحاط بى الحب، فخلفى له ... بحر، وقدامى له أبحر
تخفق رايات الهوى بالردى ... فوقى، وحولى للهوى عسكر
سيان عندى فى الهوى لائم ... أقل فيه، والذى يكثر

عنان الناطفية: الإماء الشواعر ٤٣).

معجزة الحب

يا معشر الناس ألا فاعجبوا ... مما جنته لوعة الحب!
لولاه لم ينزل ببدر الدجى ... من أفقه العلوى للترب
حسبى بمن أهواه لو أنه ... فارقنى، تابعه قلبى

أم الكرام بنت المعتصم بن صمادح المرية: الشعر النسوى للريونى - ٩٧ -).

http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ ـ صورة الانثى

طبيعة غالبة

فقولا لهذا اللائمى الآن أعفنى ... وإن أنت لم تفعل فعض الأصابعا
ولا ما ترون اليوم إلا طبيعة ... فكيف بتركى يا ابن أم الطبائعا؟!

عنبة ام حاتم الطائى: الشعر والشعراء - ٢٤٨/١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للفنان ماتيس

امرأة مقاتلة

أحــمــل رأســا قـــد ســئــمت حــمــلـه ... وقـــد ســـئـــمــت دهـنـه وغـــســلـه
ألا فـــتـــى يحــــمل عـــنـــى ثـــقـــلـــه

ام حكيم : شعر الخوارج.

هل الانوثة عار؟

تـعـــيـــرنـى داء بأمـك مــــثـلـه؟! ... وأى حــــصـــان لا يقـــال لهـــا هلا؟!(١)

ليلى الأخيلية.

مثال الجمال

تـزود بعـــــينيك مـن بهــــجـــتـى ... فـــقـــد خلق اللّـه منى الجــــمــــالا

(امراة: بلاغات النساء لطيفور ـ ٢١٠).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوق الصفات

وتقـــصــر عنى جــمــيع الصــفـــات ... فـــمــن نـالـنى نـال فــــــوق المنى

امراة من بنى شيبان: بلاغات النساء لطيفور ـ ٢٠٩).

زنجبيل سلسبيل

كــــأنى جنى النحل والزنجــــبــــيـل ... وصــفــو المدامــة والسلــســبــيل
يـزين سنا الـوجــــه لـى مـــبــســم ... كــمـــثل اللآلـى، وطرف كـــحـــيل

امراة من بنى كندة: بلاغات النساء لطيفور ـ ٢٠٩.

(١) قالت هذا البيت ردا على النابغة الجعدى الذى عرض بالشاعرة قائلا:
الا حيِّيا ليلى، وقولا لها ... فقد ركبْت امرا اغرَّ مُحَجَّلا
وكلمة (هلا) ذات إيحاءات جنسية هنا، وفى بقية قصيدة النابغة هجاء فاحش مكشوف يحاول أن ينال به من أنوثة ليلى.

الجمال الواثق

عيون مها الصريم فداء عيني ... وأجياد الظباء فداء جيدي
أزين بالعقود، وإن نحري ... لأزين للعقود من العقود
ولا أشكو من الأرداف ثقلا ... وتشكو قامتي ثقل النهود

سلمى بنت القراطيسى البغدادية: نزهة الجلساء للسيوطى ـ ٤٤.

ذكورة فى أنوثة

جازيت شعراً بشعر ... فقل لعمرى من اشعر
إن كنت فى الخلق أنثىً ... فإن شعرى مذكر!

نزهون الغرناطية: الشعر النسوى للريونى ـ ٩١.

البيض الغوانى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مل بى إلى مجرى النسيم الوانى ... واجعل مقيلك دوحتى نعمان
وإذا العيون شنن غارة سحرها ... ورمين عن حصن المنون جوانى
فاحفظ فؤادك أن يصاب بنظرة ... عرضا، فآفة قلبك العينان
من كل جائلة الوشاح يهزها ... مرح الشباب اللدن هز البان
بيض غنين بحسنهن عن الحلى ... ولذاك أسماء النساء غوانى

شهدة بنت الأبرى البغدادية: نزهة الجلساء للسيوطى ـ ٤٦.

امرأة ليست للمتعة

ألا إن وجها حسَّن اللهُ خلقه ... لأجدرُ أن يُلفى به الحسنُ جامعا
وأكِرمُ هذا الجِرم عن أن يناله ... تَورُّكُ فحلٍ همه أن يجامعا

أم حكيم: شعر الخوارج.

شم الرياحين

إن النســــــاء رياحين خلقن لكم ... وكلكم يشتهي شم الرياحين

امرأة عباسية: الأذكياء لابن الجوزي ـ ٢٣١.

تذليل وتأليف

إن المطايا لا يلذ ركوبها ... حتى تذلل بالزمام وتركبا

والدر ليس بنافع أصحابه ... حتى يؤلف في النظام ويثقبا

عنان الناطفية.

رأي في القيان

ويحك إن القيان كالشرك الـ ... ـمنصوب بين الغرور والكذب!

لا يتصدين للفقير، ولا ... يطلبن إلا معادن الذهب

بينا تشكي هواك، إذ خرجت ... من لحظات الشكوى إلى الطلب

تلحظ هذا وذاك وذا ... لحظ محب بعين مكتسب

فضل الشاعرة: طبقات ابن المعتز ٤٢٧، والإماء الشواعر للأصفهاني : ٥٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة عاشقة

كأنها زهرة بيضاء قد ذبلت ... أو نرجس مس مسكاً طيبا عبقا

إني لأرحم من حبي لها ـ سلمت ... من كل حادثة ـ يا قوم من عشقا

عريب المأمونية: الحدائق الغناء للمالقي ـ ١٠٥.

من الفراش إلى الميدان

تركت رمحا لينا مسه ... وجئت رمحا مسه قاتل

شتان : هذا بدم سائل ... وذاك منه عسل سائل

مطعون ذا كم منه في لذة ... وأم مطعون بذا ثاكل

امرأة خارجية: شعر الخوارج.

رسائل النساء

صحائفنا إشارتنا ... وأكثر رسلنا الحدق
لأن الكتب قد تقرا ... وليس برسلنا نشق

علية بنت المهدي: نزهة الجلساء للسيوطي - ٦١.

البغداديات المتبخترات

آها على بغدادها وعراقها ... وظبائها، والسحر في أحداقها!
ومجالها عند الفرات بأوجه ... تبدو أهلتها على أطواقها
متبخترات في النعيم كأنما ... خلق الهوى العذري من أخلاقها
نفسي الفداء لها، فأي محاسن ... في الدهر تشرق من سنا إشراقها؟!

قمر البغدادية: الشعر النسوي للريوني - ٥٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ - صورة المعشوق

نطفة من فيه

فما نطفة من ماء (بيشة) عذبة ... تمنع من أيدي الرواة أرومها
بأطيب من فيه لو انَّكِ ذُقْتِهِ ... إذا ليلة سحت وغاب نجومها

خبيرة بنت ابي ضيغم البلوية: اعلام النساء لكحالة - ١/ ٤١١ - طيفور ٢٧١.

شهادة

شهدت - وبيت الله - أنك طيب الـ ـثنايا، وأن الخصر منك لطيف

وأنك مشبوح الذراعين خلجم وأنك إذ تخلو بهن عنيف

وأنك نعم الكمع فى كل حالة وأنك فى رمق النساء عفيف

امرأة: بلاغات النساء لطيفور ١٥٣.

شهادة أخرى

فما طعم ماء، أى ماء تقوله تحدر من غر طوال الذوائب

بمنعرج من بطن واد، تعاقبت عليه رياح الصيف من كل جانب

نفت جرية الماء القذى عن متونه فما إن به عيب تراه لشارب

بأطيب ممن يقصر الطرف دونه تقى الله، واستحياء بعض العواقب

عاتكة المرية، أو زينب بنت فروة، أو ام فروة الغطفانية:
وحشيات أبى تمام ٢٠٢ - وذم الهوى لابن الجوزى ٢٣٧ - ونشوة الطرب لابن سعيد ٢/٥٧٩ - وزهر الآداب للقيروانى ١/ ١٨٥.

فتى كفتاة

فتى كالفتاة البكر يسفر وجهه كأن تلالى وجهه القمران

أغر أبر ابنى نزار ويعرب وأوثقهم عقدا بقول لسان

وأوفاهم عهدا وأطولهم يدا وأعلاهم فعلا بكل مكان

وأضربهم بالسيف من دون جاره وأطعنهم من دونه بسنان

كأن العطايا والمنايا بكفه سحابان مقرونان مؤتلفان

امامة بنت الجلاح: ديوان المعانى للعسكرى ١/٦١ - ٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصر بن حجاج

هل من سبيل إلى خمر فأشربها؟ أم من سبيل إلى نصر بن حجاج؟!
إلى فتى ماجد الأعراق مقتبل سهل المحيا، كريم، غير ملجاج
نمته أعراق صدق حين تنسبه أخى حفاظ، عن المكروب فراج

امرأة من المدينة (فى عهد الخليفة عمر): تزيين الأسواق للأنطاكى - ٢٧٨.

أبو الشعثاء

لأبى الشعثاء حب دائم ليس فيه تهمة للمتهم
يا فؤادى فازدجر عنه، ويا عبث الحب به فاقعد وقم
جاءنى منه كلام صائد ووسيلات المحبين الكلم
قانص تأمنه غزلانه مثلما تأمن غزلان الحرم

دنانير (جارية ابن كناسة): روضة المحبين ٣٤١ - وذم الهوى ٢٧٤ - والإماء الشواعر ٤٦.

الفتى «جَحْوَش»

بنفسى إلينا جحوش وقميصه وأنيابه اللاتى جلا ببشام
ولازال منهل من الغيث رائح يقاد إلى أهل الغضا بزمام
ليشرب منه جحوش ويشمه بعينى قطامى أغر شآمى
فأقسم أنى قد وجدت بجحوش كما وجدت عفراء بابن حزام
وما أنا إلا مثلها، غير أننى مؤجلة نفسى لوقت حمام

أم خالد الخثعمية: أمالى القالى، وأعلام النساء ٣١٣/١ وبلاغات النساء ٢٦٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتى الأحلام

ألا إنما أبغى جوادا بما له كريما محياه، قليل الصدائق
فتى همه - مذ كان - خود كريمة يعانقها فى الليل فوق النمارق
ويشربها صرفا كميتا مدامة نداماه فيها كل خرق موافق

امرأة : طبائع النساء ٧٨.

الغلام الهلالى

أشم كغصن البان، جعد، مرجل شغفت به لو كان شيء مدانيا
فإن لم أوسد ساعدى بعد هجعة غلاما هلاليا، فشلت شماليا
ثكلت أبى إن كنت ذقت كريقه دواءً، ولا ماء الغمامة غاديا
وأقسم لو خيرت بين لقائه وبين أبى، لاخترت ألا أبا ليا

هند بنت الخس: سرح العيون - ٤٠٨، وبلاغات النساء - ٢٧٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجل طيب

ألا ليت زوجى من أناس ذوى غنى حديث الشباب، طيب الريح والعطر
طبيب بأدواء النساء، كأنه خليفة جان، لا ينام على هجر

امامة بنت ذى الإصبع: - بلاغات النساء ١٥٤.

رجل فقير

هذا، وإن أصبح فى أطمار وكان فى نقص من اليسار
أكبر عندى من أبى وجارى وصاحب الدرهم والدينار

سعاد العذرية : تزيين الأسواق ٢٤٩.

رجل عتل

أيا رب لا تجعل شبابى وبهجتى ... لشيخ يعنينى، ولا لغلام
فنبئت أن الشيخ يهجر أهله ... وفى بعض أخلاق الغلام عرام
ولكن عتل قد علا الشيب رأسه ... فروج لأحراح النساء حسام

امرأة: بلاغات النساء ٢٦٨.

رجل مغرور

لى حبيب لا ينثنى لعتاب ... وإذا ما تركته زاد تيها
قال لى: هل رأيت لى من شبيه؟ ... قلت أيضا. وهل ترى لى شبيها؟!

حفصة بنت حمدون: نزهة الجلساء ٣٦.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجل آنس

يا خليلى آبنى سهدى ... لم تنم عينى، ولم تكد
فشرابى ما أسيغ، وما ... أشتكى ما بى إلى أحد
كيف تلحانى على رجل ... آنس، تلتذه كبدى؟!
مثل ضوء البدر طلعته ... ليس بالزميلة النكد
نظرت يوما، فلا نظرت ... بعده عينى إلى أحد

خولة بنت ثابت (اخت حسان): طيفور ٢٧٠.

رجل متضرع

فلم يزل ضارعا إليها ... تهطل أجفانه رذاذا
فعاتبوه، فزاد عشقا ... فمات وجدا.. فكان ماذا!

فضل الشاعرة: فوات الوفيات ٢/٢٥٣، والإماء الشواعر ٦٢.

رجل شهيد

لولا الأمـــانى مـــات من كـــمـــد مـــر الـلـيـــالى يـزيـد فـى فكـره
ليس له مـــســـعـــد يـســاعـــده بـالليـل فى طـوله وفـى قـــصـــره
الجـــســم يـبـلى، فـــلا حـــراك بـه والروح ـ فـــيـــمـــا أرى ـ علـى أثره

فضل الشاعرة: الإماء الشواعر ٦٥ ـ ٦٦.

رجل شائب

مـــا ضـــرك الـشـيـب شـيـئـــا بـل زدت فـــيـــه جـــمـــالا
قـــد هـذبـتـك الـلـيـــالى وزدت فـــيـــهـــا كـــمـــا لا
فـــعـش لـنـا فـى ســـرور وانـعـم بـعـــيـــشـك بـالا

بدعة الكبرى (جارية المأمون): المستظرف ١٤.

رجل دميم

عـــذيرى من عـــاشـق أنـوك ســـفـــيـــه الإشـــارة والمنزع
يـروم الـوصـــــال بمـا لـو أتـى يـروم بـه الـصـــفـع، لـم يـصـــفـع
برأس فـــقـــيـــر إلى كـــيـــة ووجـنـــه فـــقـــيـــر إلى برقـع

نزهون الغرناطية: الشعر النسوى ٩٣.

٥ ـ تجربة الزواج

زواج الاقارب

أيا عـجـبـا للخـود يجـرى وشـاحـهـا تزف إلى شـيـخ من القـــوم تنبـــال

دعـــاهـا إلـيــــه أنـه ذو قـــــرابـة ... فـــويل الغـــوانى مـن بنى العم والخـــال

امرأة: بلاغات النساء ـ ١٤٧.

زواج التجارة

سـأنـذر بعـدى كـل بيـضـاء حـرة ... منعـمـة، خـود، كـريم نجـارها
قـصـيـر قـبـال النـعل، يضـحى وهمـه ... قـريب، ويمـسى حـيـث تعـشـيـه نارها
يـرى الطـيب عـارا أن يـمس ثـيـابه ... أو المسك يومـا إن عـلاه صـوارها
لعـمـر أبـى: مـا خـار لى أن يـبـيـعنى ... بأبـعـرة إذ أعـجـبـتـه عـشـارها!

ام الأسود الكلابية: بلاغات النساء ١٣٩ ـ ٤.

نــدم

إنى نـدمت على مـا كـان مـن عـجـبى ... وأقـصـر الدهر عنى أى إقـصـار
فليـتنى يـوم قـالوا أنت زوجـتـه ... أصـابنى ذو نيـوب سـمـه ضـارى
يـارب إن كـان فـى الجنات مـدخلـه ... فـاجـعل أمـيـمـة ـ رب الناس ـ فـى النار

اميمة العباسية: بلاغات النساء ـ ١٥٠.

جناية الأب

أيـا أبـتى: عنيـسـتـنى وابتـليـتـنى ... وصـيـرت نـفـسى فى يـدى من يهـينـهـا

امرأة: بلاغات النساء ـ ١٤٥.

مهرة وبغل

وهـل أنا إلا مـهـرة عـربيـة ... سليـلـة أفـراس، تحللهـا بغـل

فـإن نتـجت مـهـرا كـريمـا فـبـالحـرى وإن يك إقـراف فـمـا أنتـج الفـحـل

حميدة بنت النعمان بن بشير: بلاغات النساء - ١٣٢.

ابـو حمزة

مـا لأبـى حـمـزة لا يأتـينـا يـظـل فـى البـيـت الـذى يـلـيـنـا
غـضـبـان ألا نـلـد البـنـينـا تـالـلـه مـا ذلـك فـى أيـديـنـا
وإنمـا نـأخـذ مـا أعـطيـنـا فـنـحن كـالأرض لـزارعـيـنـا

نـنـبـت مـا قـد بذروه فـيـنـا

اعرابية مجهولة.

الشيخ إدريس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا جـمـل لو كـنت عنـد الله مـسـلمـة لمـا ابتـليـت بـشـيـخ مـثـل إدريـس
لمـا ابتـليـت بـشـيـخ لا حـراك بـه أبـقـى لـك الدهـر منـه شـر مـلبـوس
يـلـقـاك منـه الذى تـهـوين رؤيـتـه عـنـد الـلـقـاء، بـإدبـار وتـنـكـيـس

جمل البدوية: بلاغات النساء .

زوج قاس

أبغـى رضـاك بطـاعـة مـقـرونة عـندى بـطـاعـة ربـى الـقـدوس
فـإذا زللت، وجـدت حلمك ضـيـقـا عـن زلتـى أبدا، لـفـرط نحـوسـى
ولقـد رجـوت بـأن أعـيـش كـريمـة فـى ظل طـود دائـم الـتـعـريـس
بـبـقـاء عـزك - لا عـدمت بـقـاءه - فـإذا أنا أصلى بحـر شـمـوس
يا سـيـدى مـا هكـذا حكـم النهـى حـق الـرئـيـس الـرفـق بـالمـرءوس

فـإذا رضـيت لـى الهـوان، رضـيـتـه ... وجـعـلت ثوب الـذل خـيـر لـبـوس!

خدوج (خديجة بنت احمد بن كلثوم المعافرى): خريدة القصر وجريدة العصر ٤/٤٠٩، والوافى بالوفيات ١٣/٣٠٠.

زوج جبان

«حـذيفـة»، لا سلمت من الأعـادى ... ولا وقـيـت شـر النـائـبـات

أيـقـتل «ندبة» «قـيـس»، وترضى ... بـأنعـام ونـوق سـارحـات؟!

أمـا تـخـشى إذا قـال الأعـادى: ... «حـذيـفـة» قـلبـه قلب البنات؟!

فـخـذ ثـأرا بـأطراف العـوالى ... وبـالبـيض الحـداد المرهفـات

وإلا خـلـنى أبـكـى نـهـارى ... وليـلى بـالـدمـوع الجـاريـات

لـعل مـنيـتى تأتى سـريعـا ... وترمـينى سـهـام الحـادثات

أحـب إلى مـن بعـل جـبـان ... تـكون حـيـاته أردأ حـيـاة

ام ندبة (زوجة حذيفة بن بدر): ملحق ديوان الخنساء ١٢٨.

زوج منتن

نـكـحـت المدينى إذ جـاءنى ... فـيـالك من نكـحـة غـاويـه

لـه ذفـر كـصنان التـيـو ... س، أعـيـا عـلى المسك والغـاليـه

كـهـول دمـشق وشـبـانهـا ... أحـب إلـينـا من الجـاليـه

حميدة بنت النعمان بن بشير: بلاغات النساء.

زوج عنين

إنـى تزوجـت من أهـل العـراق فـتـى ... مـرزءا مـا لـه عـرق ولا بـاه

مـا غـرنـى مـنـه إلا حـسن منظره ... ومـنـطق لـنـسـاء الحـى تـيـاه

ثواب بنت عبدالله الهمذانية: نزهة الجلساء ـ ٣٠.

زوج جلف

يا من يلذ نفسه بعذابي ... ويرى مقارنتي أشد عذاب
لو كنت من أهل الوفاء وفيت لي ... إن الوفاء حلى أولى الألباب
مازلت في استعطاف قلبك بالهوى ... كالمرتجي مطرا بغير سحاب
يا ليتني من قبل ملكك عصمتي ... أمسيت ملكاً في يد الأعراب!
هل لي إليك إساءة جازيتها ... إلا لباسي حلة الآداب؟!

امرأة: بلاغات النساء ـ ١٦٦.

زوج بغيض

كأن الدار يوم تكون فيها ... علينا حفرة ملئت دخانا
فليتك في سفين بني عباد ... طريد، لا نراك ولا ترانا
وليتك غائب بالهند عنا ... وليت لنا صديقا فاقتنانا
ولو أن النذور تريح منه ... لقد أهديتها مئة هجانا

ام الصريح بنت اوس الكندية: بلاغات النساء ١٦٣ .

بغض متبادل

من عذيري من بعل سوء يراني ... ـ وأراه ـ بأعين البغضاء
تتهادى منا الضمائر وحيا ... بقلى يستكن في الأحشاء
فاض مكنون ما عليه احتوينا ... في قلوب إلى الفراق ظماء
فكلانا ـ على أسى البغض ـ مبد ... كاذب الود من لسان رياء
ليت لي حية ببعلي صما ... ء، وأحبب بالحية الصماء

امرأة: بلاغات النساء ١٥٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما قيمة الحرير؟!

يقـــــولون: فــــرش من حـــريـــر، وإنما ... أرى فـــرشـهـم عندى كـحـامـيـــة الجـمـــر
وإنى لأستـــحـــيى تميـــمـــا، وغـــيــرها ... من انكـاحــهم إياى عـــبــد بنى جـــســـر

ابنة طلبة بن قيس بن عاصم المنقرى: بلاغات النساء ـ ١٦١.

ما قيمة المهر؟!

وقـالوا: ألـم تأخـذ «عـصـيـمـة» مـهـرها؟! ... كـــأن الذى يلحى عـــصــيـــمـــة لاعب!
ولو مـــارســوا مــا كنت فـيــه لأصــبـحـــوا ... ورائى ولم يـطـلـب إلى المـهـــــر طالـب
كـــأن ريـاحـــا من «ســعـــيــد بن ســـالم» ... رياح طـبـــا بالت عليـــهـــا الثـعـــالـب

عصيمة بنت زيد النهدية: بلاغات النساء ـ ١٥١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦ ـ وحشة وحرمان

غـــربـــة

أبـى اللّـه إلا أن تـكـونـى وحـــيـــــدة ... بـيـــــثـــرب لا تـلـقـين أمـــا ولا أبـا

نائلة بنت الفرافصة (زوجة عثمان بن عفان): الحدائق الغناء ـ ٤٢.

دوران الرحا

لـبـــئـس غـــبـــوق أم الحـى وهنـا ... رحـــا حـنـانة فـــوق الـثـــفـــال
أدير بهــــا وقـــد قطـعـت فـــؤادى ... أرواح بـاليـــمـين وبالـشـــمـــال

الحولاء بنت سعد الكلبية: أعلام النساء ـ ٣٠٥/١.

فوق السرير

ألا طال هذا الليل وازور جانبه ... وأرقنى ألا ضجيع ألاعبه
ألاعبه طورا، وطورا كأنما ... بدا قمرا فى ظلمة الليل حاجبه
فوالله لولا الله لا شىء غيره ... لزعزع من هذا السرير جوانبه
مخافة ربى، والحياء يكفنى ... وأكرم زوجى أن تنال مراكبه

امرأة يثربية فى عصر عمر بن الخطاب: ذم الهوى - ٢٨٣.

الذى لا يسمى

أيا روضة قد حان منها قطافها ... وليس يرى جان يمد لها يدا!
فوا أسفى: يمضى الشباب مضيعا ... ويبقى الذى ما إن أسميه مفردا!

قسمونة بنت إسماعيل بن النغرلة: نزهة الجلساء ٦٦.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يبق إلا الصبر

يا ظبية ترعى بروض دائما ... إنى حكيتك فى التوحش والحور
أمسى كلانا مفردا عن صاحب ... فلنصطبر أبدا على حكم القدر

قسمونة بنت إسماعيل بن النغرلة: الشعر النبوى - ١٠٥.

زهد

دع الدنيا لعاشقها ... سيصبح من ذبائحها
أرى الدنيا وإن مدحت ... تنص على فضائحها
فلا تغررك رائحة ... تصيبك من روائحها
فإن سرورها سم ... وحتفك فى منائحها
ومطربها بمعزفه ... يؤوب إلى نوائحها

ست النساء بنت طولون: نساء الخلفاء - ١٢٨.

٧ـ إغراء وفتنة

نار وزعفران

أجـــشم مطلى بزعـــفـــران ... تراه عـند الشم والتـــدانى
مـبـرطمـا برطمـة الغـضـبـان ... أدرد لا يـضـحـك عـن أسـنـان
كـأن فـيـه فلق الرمـان ... أو لـهـبـا كـلـهب النـيـران

امرأة: الحماسة البصرية ـ ٢/٤٠٥؛ وفى العمدة ١/٣١ معزوة إلى أبى العباس محمد بن ذؤيب الفقمى.

زيارة ليلية

ترقـب إذا جـن الـظـلام زيـارتـى ... فـإنى رأيت الليل أكـتم للسـر
وبى منك، لـو كـان بالبـدر لم ينر ... وبالليل لم يظلم وبالنجم لم يسـر

ولادة بنت المستكفى: سرح العيون ـ ٢٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عَجّل يا جميل

أزورك أم تـزور؟ فـإن قـلـبى ... إلى مـا شـئـتـه أبدا يـمـيل
وقـد أمـنـت أن تظمى وتـضـحـى ... إذا وافـى إلـيـك بـى المـقـيـل
فـثـغـرى مـورد عـذب زلال ... وفـرع ذؤابتى ظـل ظـلـيل
فـعـجل بـالجـواب فـمـا جـمـيل ... أناتك عن بـثـينة يا جـمـيل

حفصة الغرناطية: نزهة الجلساء ـ ٣٥.

شذوذ

أنـا لـبـوة لـكـنـني لا أرتـضي ... نفـسي مناخـا طول دهري من أحـد
ولـو أنني أخـتـار ذلك لم أجب ... كلبـا، وكم غلقت سمعي عن أسد

عائشة القرطبية: نزهة الجلساء للسيوطى ـ ٥٥.

رجــاء

إنـى لأرجـــو أن تكـون مـــعــــــانقى ... وتبـــــيت منـى فـــــوق ثـدى ناهـد
ونبـــيت أنـعم عـــاشـقـــين تـفـاوضـــا ... طرف الحـــديث بـلا مـــخـافـــة راصـــد

صاحب الجارية: الإماء الشواعر ـ ١٦٦.

فتنة الدنيا

أنا فـــتـنـة الدنيـــا، فـــتـنت بحــجـــتى ... كل الـقـلـوب، فكـلهـــــا بى مــــــغـــــرم
أثرى مـــحـــيـــــاى الـبـــديـع جـــمــــاله ... وتـــظـــن يـــا هـــذا بـأنـــك تـــسـلـــم؟!

صعبة البغدادية: نزهة الجلساء ـ ٤٩.

سحر

لئـن حـــــلأت عن ثـغـــــرها كـل حـــائم ... فـــمـــا زال يـحـــمى عن مـطالبـــه الـثـــغـــر
فـــذلك تحـــمـــيـــــه الـقـــواضب والقـنا ... وهذا حـــمـــاه من لواحظـهـــا الـســـحـــر

مهجة القرطبية: نزهة الجلساء ـ ٧١.

اشرب واسقنى

يا خـــــاطبـــــا منى المودة مـــرحـــبـــــا ... روحى فـــداؤك، لا عـــدمـــتك خـــاطبـــا
أنا عـــبــــدة لهـــواك، فـــاشـــرب واســـقنى ... واعــــدل بـكأسـك عن جليــــسـك إذ أبى
قـــد ـ والذى رفع الســـمـــــاء ـ مـلكـتـنى ... وتـركت قـلبـى فـى هواك مـــــعـــــــذبـا

شعانين (جارية المتوكل): أخبار النساء ـ ٣٥٠.

٨ـ استشراف القداسة

كعبتان

لـلـنـاس بـيـت يـديمـون الـطـواف بـه ... ولـى بمكة لـو يـدرون بـيـتـــــــان
فـــواحـــد لجـــلال الله أعظمـــه ... وآخـــر لى بـه شـــغل بإنســـان

الفريعة بنت خالد الخزرمية: المغرب لابن سعيد.

العاشق المأجور

لا يقـبـل الله من مـعـشـوقـة عـمـلا ... يومـا، وعـاشـقـهـا غـضـبـان مـهـجـور
ليـسـت بمأجـورة فى قـتـل عـاشـقـهـا ... لكـن عـاشـقـهـا فى ذاك مـأجـور

امرأة: روضة المحبين لابن القيم ـ ٣٣٢.

غرام فى الحج

هل القلب إن لاقى الـضـبـابى خـاليـا ... لدى الركـن، أو عند الصـفـا، يتـحـرج؟!
وأعـجـلنا قـرب الـفـراق، وبـيـننا ... حـديث كـتـنفـيس المريضـين مـزعج
حـديث لـو أن اللـحم يـصلى بحـره ... طريا، أتى أصـحـابه وهو منضج

ام الضحاك المحاربية: الأمالي للقالي ـ ٢/٩٧، وزهر الآداب للقيرواني ـ ٢/٩٤٠

عماد السماء

عـمـاد سـمـائى أصبـحت قـد تهـدمت ... فـخـرى سـمـائى، لا أرى لك بانيـا

نبية بنت بيشة الفهمية: اعلام النساء ـ ١/٤٥٠.

صيام العشق

فـهـل ليلة البطحـاء عـائدة لنا؟! ... فـدتهـا الليـالى خـيـرها وذمـيـمـهـا
فـإن هى عـادت مـرة، فـأليـة ... على بأيـام الحـرور أصـومـهـا

خيرة بنت ابي ضيغم البلوية: بلاغات النساء ـ ٢٧١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

داع إلى الله أو إلى النار

بدلت بشـــرا، بلاء أو مـــعـــاقـــبـــة
من فـــارس كـــان قـــدمـــا غـــيـــر غـــوار

فليـــتنى قـــبل بشـــر كـــان ضـــاجـــعنى
داع إلـــى الله، أو داع إلـــى الـــنـــار

ام شبيب بنت قيس السلمى: بلاغات النساء ـ ١٥٢.

تسبيح عاشقة

يـارب إنـك ذو مَنٍّ وذو ســـعـــة
دارك بعـــافـــيـــة منـك المحـبـــينـا

الذاكــرين الهـــوى من بعـــد مـــا رقـــدوا
حـــتـى نراهـم علـى الأيـدى مكـبـــينـا

امراة (في اثناء طوافها بالكعبة): اخبار النساء ـ ٦٩.

الجمال رحمة

ولـو جـــاورت فـى بلـد ثمـــودا
لما نـزل العـــذاب علـى ثمـــود

سلمي البغدادية: نزهة الجلساء ـ ٤٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجود قبل الصلاة

ألـبـس المـاء مـــدامـــا
واســـقـنـى حـــتـى أنـامـــا

وأفـــضـي جـــودك في النـا
س، تـكن فـــيـــهـم إمـــامـــا

لـعـن الله أخـــا الـبـــخـــ
ـــل، وإن صلـى وصـــامـــا!

علية المهدية: نزهة الجلساء ـ ٦١.

مناجاة وتحليق

مناجـــاة العـــارفـــين لـهـــا عـــيـــون
تـرى مـــا لا يـراه الـنـاظـــرونـا

وألـسـنـة بـســـر قـــد تـنـاجـى
تـغـــيـــب عـن الكـرام الكـاتـبـــينـا

وأجـنـحـــة تـطـيـــر بـغـــيـــر ريش
إلـى مـلـكـوت رب الـعـــالـمـيـنـا

ميمونة السوداء: عقلاء المجانين ـ ١٢١.

كينيث كلارك
ت: منى ابراهيم

العرى في الفن وفي الحياة*

فرقت اللغة الإنجليزية بتراثها المعهود بين العرى بمعنى التجرد من الثياب وبين تصوير الأجسام البشرية العارية TheNoked في اللوحات الفنية، فالكلمة الأولى توحى ببعض الحرج الذى يشعر به معظمنا فى حالة التجرد من الملابس، أما الكلمة الثانية فلا تحمل، فى استخدامها الصحيح أية معان غير مريحة، فالصورة الغامضة التى تثيرها فى العقل ليست لجسد ضعيف ومنكمش يبغى الستر ولكن لجسد متوازن وغنى وملىء بالثقة: الجسد فى حالة إعادة تشكيل ولقد ادخل النقاد فى مطلع القرن الثامن عشر مصطلح العرى فى اللوحات الفنية Nudism إلى اللغة الإنجليزية فى محاولة لإقناع سكان انجلترا الذين يتميزون بعدم تذوقهم للفن بأن الأقطار التى تمارس فنون التصوير والنحت وتتذوقها كما يجب، تنظر إلى الجسد البشرى العارى باعتباره موضوعا أساسيا للفن.

وهناك الكثير من الدلائل التى تدعم هذه الفكرة، ففى أعظم عصور التصوير أوحى الجسد العارى بأعظم الأعمال الفنية، وحتى عندما قلت أهميته باعتباره موضوعا للرسم احتفظ بمكانته باعتباره موضوعًا للدراسة الأكاديمية ووسيلة لإظهار القدرات، فقد شعر ڤيلاسكى الذى عاش فى قصر فيليب الرابع الذى تميز بالتحفظ والتشدد أنه لايستطيع الإفلات مع ذلك، من رسم لوحة فينوس العارية، أما سيرجوشوارينولدز، الذى لا يتمتع على الإطلاق بموهبة رسم الأشكال الفنية الهندسية، فقد اعتز اعتزازًا شديدًا بسيمون وإيفيجينيا.

وفى القرن الحالى الذى تخلينا فيه عن الموروثات اليونانية التى تم إحياؤها فى عصر النهضة واحدة بعد

* هذه الترجمة العربية مأخوذة عن كتاب «كينيث كلارك» بعنوان الفن العارى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخرى، فتخلينا عن الأسلحة القديمة ونسينا الموضوعات الأسطورية واعترضنا على فكرة التقليد فى الفن، بقى الجسد العارى فقط من كل هذه الموروثات، فقد تكون قد طرأت عليه بعض التحولات الغريبة والمثيرة للفضول، ولكن يبقى الرابط الإنسانى بالتقاليد الكلاسيكية، وعندما نرغب فى أن نثبت لمن يحتقرون الفن أن أعظم ثوارنا هم فى الواقع فنانون محترمون ينتمون إلى تقاليد فن التصوير الأوروبى، نشير إلى لوحاتهم العارية. فكثيرًا ما استثنى **بيكاسو** الجسد العارى من عملية التحول العنيفة التى أضفاها على العالم المرئى، فقدم سلسلة من لوحات الأجساد العارية التى يمكنها أن تقف، بدون أية تعديلات فى خلفية مرآة يونانية، أما **هنرى مور**، ففى بحثه فى الحجر عن القوانين القديمة للخامة وعثوره على بعض المخلوقات البدائية التى يتكون الحجر من عظامها المتحجرة فإنه يعطى تكويناته السمة الأساسية نفسها التى اخترعها نحاتو البارثينون فى القرن الخامس قبل الميلاد.

وتقترح هذه المقارنات إجابة قصيرة للسؤال ماهو الجسد العارى فى العمل الفنى؟ هو شكل فنى اخترعه الإغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد، كما أن الأوبرا هى شكل فنى اخترعه الإيطاليون فى القرن السابع عشر، النتيجة هى بالتأكيد مقتضبة للغاية ولكنها تتميز بتأكيد أن الجسد العارى ليس موضوعًا للفن ولكنه شكل فنى.

فهناك اعتقاد شائع بأن الجسد البشرى العارى فى ذاته موضوع يجذب العين ويمتعها أن تراه مجسدًا فى اللوحات الفنية، ولكن من يغشى المدارس الفنية ويرى النموذج التعس هلامى الشكل الذى يرسمه الطلاب بجهد واجتهاد، سيتيقن من أن هذا الاعتقاد وهم، فالجسد البشرى ليس واحدًا من تلك الموضوعات التى يمكن تحويلها إلى عمل فنى بالنسخ المباشر مثل النمر أو المنظر الطبيعى المغطى بالثلوج، فغالبًا ما نتوحد باستمتاع مع العالم الطبيعى والحيوان، ومن هذا الاتحاد السعيد يخلق العمل الفنى، وهذه العملية هى ما يسميه طلاب علم الجمال بالتقمص الوجدانى، وعلى الطرف الآخر من النشاط الإبداعى تقف الحالة الذهنية التى تنتج الجسد العارى فى الفن، فكتلة من الأشخاص العراة لا تدفعنا إلى التقمص الوجدانى ولكن إلى التعاسة والإحباط، فنحن لانرغب فى التقليد ولكن فى الوصول إلى الكمال، فنحن نصبح على المستوى الفيزيقى مثل **ديوجين** بمصباحه يبحث عن رجل صادق ومثله أيضا يمكن أن لانصل أبدًا إلى مانصبو إليه. ويشترك معنا فى هذا البحث المصورون الفوتوغرافيون ولكن لديهم كل المميزات التى لا تتوافر لدى الرسام أو النحات، فعندما يحصلون على الموديل الذى يعجبهم يصبحون أحرارًا فى أن يضعوه فى الوضع الذى يعجبهم ويسلطوا الإضاءة حسب رؤيتهم لمفاهيم الجمال، وأخيرًا يمكنهم أن يبرزوا أماكن ويخفوا أخرى بالرتوش، ولكن بالرغم من كل مهارتهم وذوقهم الفنى لاتكون النتيجة مرضية تمامًا وخاصة لهؤلاء الذين اعتادت أعينهم على التبسيطات المنسجمة فى الأعمال الفنية القديمة، فهم ينزعجون فورًا من التجاعيد والانتفاخات وغيرها من العيوب الصغيرة التى يحذفها النمط الكلاسيكى. ومع فترات طويلة من التعود لايتم الحكم على العمل باعتباره كائنا عضويا حيا ولكن باعتباره تصميما فنيا، ونكتشف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلب المسيح لمايكل أنجلو

أن التحولات ليست نهائية وأن الحد الفاصل ليس واضحًا تمامًا، فمما يزعجنا أنه لايمكن استيعاب الأجزاء المختلفة للجسد باعتبارها وحدات بسيطة لاتوجد علاقة واضحة بين إحداها والأخرى، فالجسد فى كل تفاصيله تقريبًا ليس هو الشكل الذى جعلنا الفن نعتقد أنه يمكن أن يكون بينما يمكننا أن ننظر باستمتاع إلى الصور الفوتوغرافية للأشجار والحيوانات حيث لايكون قانون الوصول إلى الكمال بالحدة نفسها أما عند تصوير الجسد البشرى فإن المصورين الفوتوغرافيين يلاحظون عادة، سواء عن وعى أو عن غير وعى، أنه فى الصور الفوتوغرافية للجسد البشرى لايكون الموضوع الحقيقى هو إعادة إنتاج الجسد العارى ولكنه تقليد وجهة نظر فنان فيما يجب أن يكون عليه الجسد العارى، **فريجلاندر** كان واحدًا من أكثر الفوتوغرافيين الأوائل ازدراء للفن ولكنه وربما دون أن يعرف، كان معاصرًا **لكوربيه** ومع وجود هذا النمط الرائع فى مكان ما من الخلفية، صنع واحدة من أروع (ومن أولى) الصور الفوتوغرافية للأجساد العارية، وقد نجح جزئيًا لأن النموذج الذى اختاره بدون وعى كان واقعيًا فكلما زاد النموذج مثالية ساء مستوى الصور التى تحاول تقليده - كما تثبت أساليب **إنجير وويسلر**.

ومع أن الجسد العارى هو مجرد نقطة انطلاق للعمل الفنى إلا أنه غاية فى الأهمية، ففى تاريخ الفن لم تكن للموضوعات التى اختارها الفنانون نواة لإحساسهم بالتنسيق والانسجام أهمية خاصة فى حد ذاتها فعلى مدى مئات السنين وعلى امتداد المسافة من إيرلندا إلى الصين كان أهم تعبير عن الانسجام هو لحيوان خيالى يعض ذيله، أما فى العصور الوسطى فقد كان لفن ثنى الملابس والستائر حياة خاصة به، هى الحياة نفسها التى تجسدت فى الحيوان الملتف على نفسه، وأصبح النمط الأساسى للطراز المعمارى السائد فى غرب أوروبا من القرن الخامس إلى القرن الثانى عشر، ROmanesque Art، وفى كلتا الحالتين لم يكن للموضوع الفنى وجودًا مستقلاً. أما بالنسبة للجسد البشرى بوصفه نواة فهو غنى بالتداعيات، وعندما يتم تحويله إلى فن لاتضيع هذه التداعيات تمامًا، ولهذا السبب فإنه قلما يحقق الصدمة الجمالية المركزة التى تحدثها صور الحيوانات، ولكن بإمكانه أن يعبر عن تجربة أوسع وأكثر تحضرًا فالجسد البشرى هو نحن، وبالتالى فهو يثير ذكريات لكل الأشياء التى نفعلها بأنفسنا، وأولها أننا نرغب فى تخليد أنفسنا.

هذا هو أحد جوانب الموضوع الواضحة لدرجة تجعلنى أمر بها مرور الكرام ولكن بعض العقلاء قد حاولوا أن يتغافلوها، **فيقول بروفسور الكسندر** إذا كانت الأعمال الفنية التى تجسد الجسد العارى تثير فى المشاهد أفكارًا ورغبات تتناسب مع مادته، فهو فن غير حقيقى وغير أخلاقى. ولاتتفق هذه النظرية السامية مع الواقع، ففى خليط الذكريات والأحاسيس التى تثيرها الصور العارية **لروبنيز** أو **رينوار** هناك الكثير الذى «يتناسب مع مادتها» وبما أن هذه الكلمات التى صدرت عن فيلسوف شهير كثيرًا ماتتردد على الألسنة، فمن الضرورى أن نقول ماهو غنى عن الذكر وهو أنه لاتفشل لوحة عارية، مهما كان تجريدها، فى أن تثير فى المشاهد ولو النزر اليسير من الشعور الجنسى حتى ولو كان مجرد شبهة هذا الشعور - وإذا لم تحقق هذا فهى فن سيئ وفاسد أخلاقيًا، فالرغبة فى التوحد مع جسد

المستحمات لرينوار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بشرى آخر هى جزء أساسى من طبيعتنا البشرية حتى أن تقييمنا لما هو معروف بالشكل الخالص يجب أن يتأثر بها، وأحد صعوبات الجسد العارى بوصفه موضوعا للفن هو أن هذه الغرائز لايمكن أن تظل دفينة كما هو الحال فى استمتاعنا بقطعة فنية من الفخار، على سبيل المثال، ومن هنا تصبح مهمشة ولكنهاتنجذب إلى المقدمة مما يهدد بهز وحدة الاستجابات التى يستمد منها العمل الفنى وجوده المستقل به ومع ذلك فإن كمية المحتوى الجنسى التى يمكن أن يحملها العمل الفنى فى ثناياه عالية جداً، فتماثيل معابد القرن العاشر فى الهند هى تعظيم واضح للرغبة الجسدية، ومع ذلك فهى أعمال فنية عظيمة لأن جنسيتها هى جزءلا يتجزأ من فلسفتها الكلية.

وبغض النظر عن الاحتياجات البيولوجية، فهناك فى فروع الخبرة الإنسانية يكون الجسد العارى تذكرة واضحة بها وهى الاتساق والطاقة والنشوة والتواضع وإثارة الشفقة، وعندما نرى النتائج الجميلة لمثل هذا التجسيد يبدو الجسد العارى فى العمل الفنى كوسيلة للتعبير ذى قيم كونية وخالدة، ولكننا نعلم أن هذا غير صحيح تاريخيًا، فهى محددة بكل من المكان والزمان، فهناك شخوص عارية فى رسومات الشرق الأقصى، ولكننا نحتاج إلى توسيع لمصطلح الجسد الفنى العارى The Nude لكى يحتوى مثل هذه الرسومات ففى الطبقات اليابانية تعد هذه الشخوص العارية جزءًا من العرض الذى لايتم التوقف عنده، وهو ما يحتوى على مشاهد حميمة معينة تقدم بدون تعليق وعادة ما يسمح لها بالمرور دون تسجيل ففكرة تقديم الجسد العارى لذاته باعتباره موضوعا جادًا للتأمل لم تخطر على بال الصينيين واليابانيين، وحتى يومنا هذا يقيم هذا التقديم حاجزًا رقيقًا من سوء الفهم. أما فى الشمال القوطى فقد كان الوضع متشابهًا تمامًا. فصحيح أن الرسامين الألمان فى عصر النهضة، عندما وجدوا أن الجسد العارى موضوعًا محترمًا للرسم فى إيطاليا، طوعوه لحاجاتهم وقدموه باعتباره تقليدا مميزًا لفنهم ولكن صراعات ديوزير Duzer توضح إلى أى مدى كانت سطحية هذا الإبداع، فقد تمثلت استجاباته الفطرية فى الرعب وحب الاستطلاع وكان عليه أن يرسم الكثير من الدوائر وغيرها من الأشكال قبل أن يستجمع قواه لكى يحول الجسد التعيس إلى لوحة فنية عارية.

وفى البلاد التى تطل على البحر الأبيض المتوسط فقط كان الجسد العارى فى العمل الفنى طبيعيًا وغير مفتعل وإن تم نسيان معانيه فى كثير من الأحيان، فبعض سكان إيطاليا الذين يدينون بمعظم فنونهم للإغريق لم يتخلوا أبدًا عن نمط من التماثيل التى تقام على القبور والذى يكشف فيها الميت عن بطنه برضا قد يصدم الفنان اليونانى بشدة كما صنع الهلينيون والرومان تماثيل لرياضيين محترفين يبدون فى رضا تام عن نسب أجسامهم الفظيعة .الأوضح بالطبع هو الكيفية التى يتحدد بها العمل الفنى العارى حتى فى إيطالياواليونان، بالزمن، ومن المستحدثات اعتبارالفن البيزنطى كما لو كان امتداداً للفن الإغريقى حيث يذكرنا الجسد العارى فى الفن البيزنطى بأننا أمام إحدى مبالغات التخصص والأجساد العارية فى فن البحر المتوسط قليلة وغير مهمة وتتراوح بين الحرفية المتواضعة فى تمثال رافينا العاجى لأبوللو ودافين، وبين القليل من الأعمال الفنية الصغيرة والغريبة مثل صندوق فيرول، مع رسم الكرتون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى يمثل أوليمبوس وعددًا من الأعمال التى تمثل آدم وحواء اللذين نادرًا مايثير عريهما أى ذكرى للشكل القديم. ومع ذلك لم تكن الأعمال العظيمة فى الفن الإغريقى قد تحطمت بعد فى الألف عام الماضية، وكانت هناك أعمال عن الجسد العارى تفوق كمًا، وللأسف كيفًا، مثيلاتها التى وصلت إلينا. وحتى القرن العاشر مدح الامبراطور **قسطنطين بورفير وجينتوس** تمثال فينوس **لبراكستيليز** والذى تم حمله للقسطنطينية، كما ذكر **روبرت دى كلارى** إما الأصل أو نسخة مقلدة منه فى تقريره عن استيلاء الصليبيين على القسطنطينية وبالإضافة إلى ذلك فإن الجسد نفسه لم يتوقف عن كونه مثارًا للاهتمام فى بيزنطة ونستطيع أن نستنتج هذا من استمرار العنصر نفسه كما أدى الرياضيون فى السيرك. وكُد العمال المجردون من ثيابهم حتى الوسط فى بناء القديسة صوفيا، لم يعدم الفنانون الفرصة ويمكن إيجاد عدد من الأسباب التى قد تبدو منطقية لأن رعاتهم لم يطلبوا أعمالاً تحتوى على الأجساد العارية فى أثناء هذه الفترة ومن هذه الأسباب الخوف من عبادة الأوثان أو تيار الزهد والتقشف الذى ساد وقتها، أو التأثر بالفن الشرقى ولكن هذه الإجابات فى الحقيقة ناقصة فالجسد العارى توقف عن كونه موضوعًا للفن قبل قرن كامل من ظهور المسيحية أما فى أثناء العصور الوسطى فقد كانت هناك فرصة لتقديمه فى كل من زينات الأماكن (الدنيوية) وفى موضوعات مقدسة مثل تصوير بداية الوجود الإنسانى ونهايته.

لماذا، إذن، لم يظهر أبدًا؟ توجد إجابة شافية فى دفتر فنان القرن الثالث عشر المعمارى **فيالاردى هو نيكور**، وكان يحتوى على رسومات جميلة لأشخاص كاسية يتم بعضها عن درجة عالية من المهارة ولكن عندما يرسم **فيلار** جسدين عاريين على نحو ما يعتقد أنه الأسلوب القديم، تكون النتيجة غاية فى السوء، فقد كان من المستحيل بالنسبة له أن يكيف التقاليد الأسلوبية للفن القوطى لتناول موضوع يعتمد كلية على نظام مختلف تمامًا للأشكال، وقليلة هى نماذج سوء الفهم الشديد فى الفن، التى تماثل محاولته لتناول هذا التجريد الراقى - التمثال القديم لجسد بلا رأس ولا أطراف - فى شكل حلقات وانحناءات قوطية، وبالإضافة، إلى ذلك فإن **فيلار**، قد بنى أجساد رجاله حسب نظام هندسى يلمح إليه هو نفسه فى صفحة أخرى، فقد شعر أن الجسد البشرى مقدس بدرجة تسمح له بطلب مباركة الهندسة. ويقول **سينينو سينيى**، آخر من سجل ممارسات العصور الوسطى.

«لن أخبركم عن الحيوانات غير العاقلة، لأننى لم أتعلم أبدًا أيا من مقاييسها ارسموها من الطبيعة وسوف تحققون أسلوبًا جيدًا»

فقد تمكن الفنانون القوطيون من رسم الحيوانات لأن هذا لم يتضمن تجريدًا بداخلها، ولكنهم لم يتمكنوا من رسم الجسد العارى لأنه كان فكرة لم تستطع فلسفتهم عن الشكل أن تستوعبها.

وقد ذكرت الآن أنه، فى بحثنا الديوجينى عن الجمال الجسدى، فإن رغبتنا الفطرية ليست فى التقليد ولكن فى الوصول إلى درجة الكمال، وهذا جزء من التراث الإغريقى الذى كونه **أرسطو** ببساطته المعهودة والخادعة، فهو يقول:

إن الفن يكمل مالم تستطع الطبيعة أن تنهيه فالفنان يعطينا معرفة بأغراض الطبيعة التى لم تتحقق

وتنطوى هذه العبارة على الكثير من الافتراضات وأهمها أن لكل شىء شكلا نموذجيًا تكون ظواهر الخبرة مجرد صور مقلدة ومشوهة له، ولقد داعب هذا الوهم الجميل عقول فلاسفة وكتاب علم الجمال لما يربو على الألفى عام، وبدون أن نغرق فى بحر من التأملات، لايمكننا الحديث عن الجسد العارى فى الفن دون أن نفكر فى تطبيقه العملى لأنه فى كل مرة ننتقد فيها أحد الشخوص العارية قائلين أن الرقبة زائدة الطول أو أن الأرداف شديدة الامتلاء أو أن الثديين شديدا الصغر، نعترف بوجود الجمال المثالى، وقد تنوعت الآراء النقدية بين تفسيرين للمثال أحدهما غير مرض لأنه مبتذل للغاية والآخر لأنه غامض للغاية. ويبدأ الأول بالاعتقاد أنه بالرغم من أنه لايوجد جسد مرض لكل فإنه يمكن للفنان أن يختار الأجزاء المكتملة من عدد من الأجساد لتكوين كل رائع التكوين، وهذا هو ما فعله **زيوكسيس** فى بناء فينوس من خمس فتيات جميلات من كروتون، وتظهر النصيحة مرة أخرى فى أول الأبحاث الخاصة بالتصوير فى العالم مابعد القديم وهو Dalla PittucA **لألبيرتى**، ويصل هذا **بديرر** إلى أن يقول أنه قد بحث فى مائتى عينة وثلاث وتكرر هذا القول مرة بعد الأخرى لمدة أربعة قرون، ولكن أروعها ما قدمه المنظر الفرنسى **دى فرسنوى** فى القرن السابع عشر، ومن الطبيعى أن هذه النظرية قد لاقت إقبالاً عند الفنانين: ولكنها لاترضى المنطق أو الخبرة ومن المنطقى أنها فقط تنقل المشكلة من الكل إلى الأجزاء فنستمر فى التساؤل عن النموذج المثالى الذى على أساسه قبل **زيوكسيس** أذرع الفتيات الخمس ورقابهن وصدورهن أو رفضها. وحتى عندما نعترف بأن هناك أعضاء أو ملامح معينة تبدو لأسباب غير مفهومة فى غاية الجمال، فإن الخبرة تؤكد أنه غالبًا مالايمكننا أن نجمعها فهذه الأعضاء مناسبة فى أماكنها العضوية وتجريدها يحرمها من الحيوية التى يعتمد عليها جمالها.

وللتغلب على هذه الصعوبة اخترع المنظرون الكلاسيكيون للفن ما أسموه بالشكل الوسيط «The Midalle Form»، وقد بنوا هذا المفهوم على تعريف **ارسطو** للطبيعة كما يبدو أن لغة **جوشوارنيولدز** قد أعطته بعض المصداقية ولكن مامعنى هذا المفهوم فى كلامناالعادى؟ إنه يعنى ببساطة أن المثالى يتكون من المتوسط والمعتاد وهذا قول غير مرح، ولم يدهشنا أن يجيب **بليك** Biaake عندما استفزه هذا الحديث.

كل الأشكال كاملة غير منقوصة فى ذهن الشاعر ولكنها ليست مجردة أو مكونة من الطبيعة بل من الخيال

وهو مصيب بالطبع، فالجمال ثمين ونادر وإذا كان مثل لعبة ميكانيكية تتكون من أجزاء من حجم متوسط يمكن تجميعها معًا حسب الرغبة، لما قدرناه كما نفعل الآن. ولكن يجب أن نعترف أن ملاحظة **بليك** هى صيحة انتصار أكثر منها دفاعًا فيجب أن نتساءل : ما الذى يمكن أن نفهمه منها؟ وربما تكون أفضل إجابة على السؤال هى ما يقدمها **كروتشه** فالمثال مثل أسطورة يمكن فهم الشكل النهائى فى إطارها فقط باعتباره نهاية لسلسلة طويلة من التراكمات ففى البداية يوجد بلاشك التقاء رغبات مشتتة وأذواق شخصية لعدد قليل من الأفراد الذين يتمتعون بموهبة تبسيط خبراتهم البصرية فى أشكال يمكن فهمها بسهولة، وحينما يحدث هذا

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

الحساب الأخير لمايكل أنجلو

الالتقاء يمكن إثراء الصورة الناتجة أو الرقى بها وهى مازالت فى حالة تشكيلية من قبل الأجيال التالية، أو إنها مثل وعاء يمكن صب المزيد والمزيد من الخبرة فيه، وعند نقطة ما يمتلئ الإناء فيستقر ولأنه يبدو مرضيًا تمامًا، ولأن الصفة الأسطورية الخيالية تكون قد تناقصت يتم تقبله باعتباره حقيقة.

فما عناه كل من **رينولدز وبليك** بالجمال المثالى هو فى الواقع الذكرى المشتتة لهذا النموذج الجسدى المتفرد الذى ظهر فى اليونان فى الفترة مابين عام ٤٨٠ وعام ٤٤٠ قبل الميلاد، والذى أمد العقل الغربى، بدرجات متفاوته من الكثافة والوعى بنمط للكمال من عصر النهضة حتى القرن الحالى.

ونعود لليونان مرة أخرى لكى نفكر فى بعض الصفات المميزة للعقل الإغريقى الذى ربما يكون قد أسهم فى تشكيل هذه الصورة غير القابلة للهدم.

وأميز هذه الصفات هى حب الإغريق للرياضة ففى كل فرع من فروع الفكر الهليينستى نجد اعتقادًا فى النسب المحسوبة التى قد تصل إلى درجة القرين الصوفى، وقد اتخذ هذا الاعتقاد منذ عهد **فيثاغورث** شكلاً واضحًا هو الهندسة. وتقوم كل الفنون علىٰ نوع من الإيمان، وقد وجد الإيمان الإغريقى بالأرقام المنسجمة وسيلة للتعبير عنه تتمثل فى الرسم والنحت، ولكننا لانعرف بالتحديد الكيفية التى تم بها هذا، فلم يتم تسجيل ما يسمى بقانون **بوليكليتوس** وقواعد النسب التى وصلتنا فى كتابات **بلينى**، وعدد قليل من الكتابات القديمة هى من النوع الأولى فربما اعتاد النحاتون الإغريق على نظام معقد ودفين، مثل ذلك الذى استخدمه المعماريون، ولكن ليس هناك ما يدلنا على ماهية هذا النظام ومع ذلك فهناك عبارة واحدة قصيرة وغامضة فى كتابات **فيتروفيوس** ذات تأثير قاطع على عصر النهضة، وإن كنا لانعرف معناها عند القدماء فى بداية الكتاب الثالث الذى يشرع فيه فى وضع قواعد الأبنية المقدسة، يعلن فجأة أنه يجب أن تكون لتلك المبانى نسب الإنسان نفسها، كما يشير إلى النسب الإنسانية الصحيحة، ثم يلقى بعبارة تقول.

إن جسد الإنسان هو مثال لتناسق النسب حيث إن الذراعين والساقين فى حالة مدها تنتظم فى أشكال هندسية كاملة وهى المربع والدائرة.

ومن المستحيل أن نبالغ فى قيمة مثل هذه المقولة التى تبدو بسيطة بالنسبة لرجال عصر النهضة فهى لم تكن قاعدة مناسبة فقط وإنما كانت أساسا لفلسفة كاملة وبالجمع بين هذه المقولة وبين السلم الموسيقى **لفيثاغورث** ثم تقديم الرابطة المناسبة بين الإحساس والنظام وبين القاعدة العضوية والقاعدة الهندسية للجمال والتى كانت (وربما لاتزال) حجر الأساس لعلم الجمال الفلسفى ومن هنا جاءت الأشكال العديدة التى تصور الأجساد البشرية فى مربعات ودوائر، والتى تستخدم رسومًا توضيحية فى الأبحاث الخاصة بالفن المعمارى أو بعلم الجمال فى القرون من الخامس عشر إلى السابع عشر.

وقد ظهر الشكل المسمى برجل فيترفيوس Vitiurian More، الذى يسير على نهج الفنان **فيرفيوس** قبل **ليوناردو دافنشى** ولكن أوضح صورة وأروعها هى ماجاءت فى رسم **ليوناردو**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دافنشى فى مدينة البندقية كما أن رسم دافنشى عموما هو أكثر الرسومات دقة بينما قدم من اتبعوه أشكالاً ناقصة وسطحية ومع ذلك فإن هذا الشكل ليس من أكثر رسومات دافنشى جاذبية، ويجب أن نعترف أن معادلة فيتروفيوس لاتقدم ضمانًا لرسم الجسد فى شكل ممتع للعين، فأكثر الأشكال من هذا النوع دقة وهو ما أبدعه كومو عبارة عن جسد غير رشيق ذى رأس صغير جدًا وسيقان وأقدام كبيرة بطريقة مبالغ فيها. ومن أكبر المشاكل هى كيفية ربط المربع والدائرة اللذين يكونان الشكل الكامل قال دافنشى ولانعرف بأية سلطة وعلى أى أساس ـ أنه من أجل أن يدخل الشكل فى الدائرة يجب مد مابين الساقين بحيث يكونان أقصر بنسبة $\frac{١}{١٤}$ مما لو كان الأمر وضع الساقين جنبًا إلى جنب ولكن هذا الحل التعسفى لم يرق ليسيزارينو الذى حرر رجل فيتروفيوس لكومو، والذى رسم المربع داخل الدائرة وحصل على نتيجة سيئة، فنحن نرى أنه من وجهة النظر الهندسية البحتة كان يمكن لجسم غوريلا أن يكون أصلح من جسد الإنسان.

وتوضح لنا لوحة ديورر المسماة بنمسيس Neme-sis أو آلهة الحظ الكبرى أنه لايمكن الاعتماد على النسب المنتظمة وحدها للحصول على الجمال الجسدى، فقد تم تنفيذ هذه اللوحة فى عام ١٥٠١، ونحن نعرف أن ديورر كان يقرأ فيترفيوس فى العام السابق لهذا وفى هذا الشكل يطبق كل مبادئ فيتروفيوس الخاصة بالمقاييس بكل تفاصيلها فوفقًا لما يقول بروفسور بانوفسكى أنه التزم حتى بإصبع القدم الكبيرة، كما أنه قد أخذ موضوعه من عمل لنفس الشاعر الإنسانى الذى ألهم ميلاد فينوس لبوتيشللى وجالاتيا لرافائيل وهو بوليزيانو، ولكنه، مع كل هذه الاحتياطات لم يحقق المثال الكلاسيكى ، والسبب فى أنه قد حقق هذا فى وقت لاحق انه قد ربط طريقته بالأشكال الكلاسيكية القديمة، فلم تكن مربعاته ودوائره هى التى مكنته من التفوق فى النسب الكلاسيكية ولكن حقيقة أنه قد طبق هذه الأشكال على ذكريات أبوللو بيلفيدير وميديس فينوس ـ وهى أشكال ارتفع بها عقل الشاعر إلى مستوى الكمال ومن هذا المنبع استقى فى النهاية الجسد العارى الجميل لآدم فى عمله الشهير عن (الخروج من الجنة) وقد قال فرانسيس بيكون كما نعلم جميعًا لايوجد جمال رائع لاتكون به ثمة غرابة فى النسب فالإنسان لايستطيع ان يحكم ما إذا كان ابيلليس أو ديورر هو الاكثر تفاهة فاحدهما يعمل الأشخاص بنسب هندسية والثانى ياخذ افضل الاجزاء من عدد من الوجوه ليجعل منها وجهًا ممتازًا، وهذه الملحوظة الذكية ظالمة لديورر وتدل على أن بيكون مثلنا جميعًا لم يقرأ كتابه عن النسب البشرية ولكنه شاهد الصور الملحقة بالكتاب فقط حيث أنه بعد عام ١٥٠٧ تخلى ديورر عن فكرة فرض تخطيط هندسى على الجسم واتجه إلى استنتاج مقاييس مثالية من الطبيعة وكانت النتيجة كما قد نتوقع مختلفة نوعًا ما عن تحليلات الأعمال اليونانية والرومانية القديمة وهو ينفى فى مقدمة الكتاب الزعم بأنه يقدم معيارًا للكمال المطلق فهو يقول: لايوجد على وجه الارض من يستطيع ان يقدم حكمًا نهائيًا على اجمل شكل يمكن ان يكون عليه الجسد البشرى فالله وحده أعلم بهذا فليس من السهل ان نتعرف على الحسن والاحسن بالنسبة للجمال حيث من الممكن عمل جسدين مختلفين

لايتناسب احدهما مع الاخر كان يكون احدهما عريضا والآخر نحيفًا ومع نلك يصعب علينا ان نحدد ايهما يتفوق على الآخر من الناحية الجمالية.

وهكذا فإن مؤسس فكرة النسب المثالية قد تخلى عنها فى منتصف الطريق وأعماله من الـ Nemesis فصاعدا هى دليل على أن فكرة الجسد العارى لاتعتمد على النسب التحليلية فحسب ومع نلك فعندما ننظر إلى الأجساد العارية للنحات اليونانى، لايمكننا أن نقاوم الاعتقاد بأن نهجًا معينًا وراءها فكل فنان أو كاتب يفكر جديًا فى الجسد العارى فى العمل الفنى قد توصل إلى نتيجة هى أنه ينبغى أن يكون هناك أساسًا للتكوين يمكن أن يوضع فى شكل مقاييس وأنا نفسى عندما حاولت أن اشرح لماذا لم ترضنى الصورة الفوتوغرافية، قلت أننى قد افتقدت الإحساس بالوحدات البسيطة التى ترتبط إحداها بالأخرى فمع أنه لايمكن لفنان أن يكون الجسد العارى الجميل عن طريق القواعد الرياضية لايمكنه أيضًا أن يتجاهل هذه القواعد تمامًا فيجب أن تكون دائمًا فى نهنه أو فى حركات أصابعه فهو يعتمد عليها كما يعتمد عليها المهندس المعمارى تمامًا.

وقد رأى مايكل انجلو كأحد أفضل رسامى الجسد العارى وأحد المعماريين أيضا أن هناك علاقة بين هذين الشكلين الفنيين ولهذا ففى الصفحات التالية سوف أستخدم مقارنات بين هذين الفنين فمثل البناء المعمارى يمثل الجسد العارى فى الفن توازنًا بين خطة مثالية وضرورات وظيفية فلا يمكن للفنان أن ينسى مكونات الجسد البشرى كما لايمكن للمهندس المعمارى أن يفشل فى دعم الأسقف أو أن ينسى الأبواب والنوافذ ولكن الاختلافات فى الشكل والتنظيم كبيرة للغاية، وأكثر الأمثلة وضوحًا هو، بالطبع الاختلاف فى النسب بين الفكرة اليونانية والفكرة القوطية عن جسد الأنثى وأحد القوانين الكلاسيكية القليلة التى يمكن التأكد منها عن النسب الخاصة بجسد الأنثى هو هذا الذى يأخذ نفس وحدة القياس للمسافة بين الثديين والمسافة ماتحت الثدى والسرة، ومابين السرة ومنطقة انفراج الساقين وسوف نجد أن هذه المقايس قد تمت مراعاتها بدقة فى كل الأعمال فى الفترة الكلاسيكية وفى أعمال كل من من قلد أعمال هذه الفترة حتى القرن الأول الميلادى وقارن هذا بجسد عار يمثل القرن الخامس عشر مثل «حواء» ليمليتك Manlinc من فينيا، فالمكونات هى بالطبع نفس المكونات فالنموذج الأساسى لجسد الأنثى لايزال بيضاويا يعلوه جسمان كرويان، ولكن الجزء البيضاوى قد استطال بشدة والجسمان الكرويان قد أصبحا صغيرين بطريقة مزعجة فإذا طبقنا وحدة قياس المسافة بين الثديين نجد أن الجزء البيضاوى ينخفض إلى أسفل بمسافة تبلغ ضعف هذه المسافة فى النسق الكلاسيكى، ويتضح هذا الطول الزائد للجسد بطريقة أكبر حيث لا يكسره اى إيماء بضلوع أو عضلات كما لايمكن النظر إلىّ الأشكال باعتبارها منفصلة ولكن يبدو أنها قد تداخلت بطريقة توحى بأنها مصنوعة من مادة لزجة وعادة ما يتم تسمية هذا النوع من الجسد العارى القوطى بـ «الطبيعى»، ولكن هل «حواء» ميمليتك هى بالفعل أقرب إلى المتوسط (وهذا ماتعنيه الكلمة) من الجسد العارى الكلاسيكى؟ هذه على أية حال لم تكن هى بالتأكيد نية الرسام فقد كان يهدف إلى رسم شكل

يتناسب مع المقاييس المثالية فى عصره، وهو نوع الشكل الذى يحب الرجال أن يروه، وقد أصبح هذا المنحنى الطويل للبطن، عن طريق تفاعل الجسد والروح، هو الوسيلة التى حقق بها الجسد الإيقاع المنحنى للزوايا فى العمارة القوطية فى عهودها المتأخرة.

ويقدم تمثال «أبوللو» لسنسوفينو فى البندقية مثالاً أقل وضوحًا وقد أوحاه إليه أبوللو بيلفيدير، ولكن مع أن سانسوفينو، مثله فى ذلك مثل معاصريه كان يعتقد بأن الشكل الكلاسيكى القديم لايبارى إلا أنه قد سمح لنفسه أن يختلف اختلافًا جذريًا فى بنائه للجسد، ويمكننا أن نصف هذا بقولنا إن الجسد الذكرى العارى القديم كان مثل المعابد الإغريقية أى إن الإطار المسطح للصدر مرفوع على أعمدة الساقين، بينما ارتبط الجسد العارى فى عصر النهضة بالنظام المعمارى الذى نبعت منه الكنائس ذات القبة المركزية، وهكذا فبدلاً من اهتمام النحات بالمسطح البسيط فى المقدمة أصبح هناك عدد من المحاور التى تتفرع من مركز واحد، ولم تكن الأجزاء المرتفعة فقط هى التى ارتبطت بالمبانى المقابلة لها، ولكن قواعد هذه التماثيل أيضا. وقد استمر ما يسمى بالجسد العارى ذى المحاور المتعددة حتى عصر الإحياء الكلاسيكى فى القرن الثامن عشر، حينئذ أحيا المعماريون شكل المعابد الإغريقية، أعطى النحاتون الجسد الذكرى مرة أخرى تسطيح مقدمة المبانى الإطارية وبروزها والمحصلة هى أن الفن المعمارى والجسد العارى يعبران عن العلاقة التى نرغب فيها جميعًا بين العقل وبين ما نحبه فقد قال بوسين فى خطاب إلى صديق له فى شانتيلو فى عام ١٦٤٢ لن تسعد روحك الفتيات الجميلات اللاتى سوف تراهن فى نيم بدرجة أقل من الأعمدة الجميلة للميزون كارى لأن أيامنهما ليس إلا نسخة قديمة من الآخر وهكذا فلم يخب حد سنا بأن اكتشاف الجسد العارى باعتباره شكلافنيا يرتبط بالمثالية والإيمان بالنسب القياسية ولكن هذا هو نصف الحقيقة فقط ولكن ماهى المميزات الأخرى الخاصة بالفكر الإغريقى وإحدى الإجابات الواضحة هى بأن الجسد البشرى مدعاة للفن ويجب الحفاظ عليه فى أكمل صورة.

وليس هناك ما يدعو لأن نعتقد أن كثيرًا من الإغريقيين كانوا يشبهون هيرمز براكسيتلز ولكن يمكننا التأكد من أنه فى القرن الخامس ق م. كان معظم الشباب فى أتيكا ذوى أجساد رشيقة ومتسقة كما تبدو فى الرسومات الموجودة على القارات الحمراء فعلى إحدى القارات الموجودة فى المتحف البريطانى هناك منظر سيثير تعاطفنا رغم أنه كان مصدرًا للضحك والخجل بالنسبة للأثينيين وهو لشاب ممتلئ الجسد فى الصالة الرياضية يخجل من جسده السمين يتمنى جسدًا أرشق، بينما يرمى شابان يتمتعان ببنية أفضل، القرص والجلة. كما يحتوى الأدب الإغريقى منذ هومر وبيندار وما بعدهما على تعبيرات كثيرة تنم عن الفخر الجسدى تصدم بعضها الأذن الأنجلو- ساكسونية وتزعج أذهان مدرسى المدارس عندما يدعون إلى المثال الإغريقى للرشاقة، فيقول الشاب كريتوبالوس، فى مؤتمر زينوفون، لماذا أعير أى رجل اهتمامًا فلنا جميل؛ ومما لاشك فيه أنه مما زاد من هذا التباهى أن التقاليد كانت تدعو لأن يعرض هؤلاء الشباب أجسادهم عارية تمامًا فى الملاعب الرياضية.

وقد اهتم الإغريق بشدة بأجسادهم العارية، فى تسجيل المراحل التى ميز فيها الإغريق انفسهم عن البربر أعطى ثيوكيديدز أولوية للتاريخ الذى أصبح فيه العرى قاعدة فى الألعاب الأولمبية ونحن نعرف من الرسومات على الفازات ان المتسابقين فى مهرجان الأثينيين كانوا عراة منذ أوائل القرن السادس ق.م ومع أن وجود إزار يستر العورة أو غيابه لايؤثر كثيرًا على مسألة الشكل، وهذه الدراسة تتضمن بعض الأشكال ذات الأردية الخفية، فإنه من الناحية السيكلوجية تعد شعيرة العرى الكامل الإغريقية، ذات أهمية كبيرة فهى تدل على التغلب على خجل يقهر الجميع ماعدا أكثر الناس تخلفًا وهو مثل إنكار للخطيئة الأولى، وهذا ليس كما يعتقد البعض مجرد جزء من الوثنية حيث أن الرومان قد صدموا من عرى الرياضيين الإغريق، وهاجمه إينيوس كدليل على الانحطاط ولاداعى للقول بأنه قد جانبه الصواب لأن أهل أسبرطة الذين هم من أكثر الشعوب تمسكًا بالعرى قد صدموا سكان أثينا عندما سمحوا للنساء أن يتسابقن فى العابهن وهن ترتدين ملابس خفيفة للغاية، فقد نظر اينيوس ومن تبعه من الأخلاقيين إلى الموضوع من وجهة نظر جسدية بحتة ولكن الواقع أنه لايمكن فهم ثقة الإغريق بالجسد دون الرجوع إلى علاقتها بفلسفتهم فهى تعبر أولاً عن إحساسهم بالتكامل الإنسانى فلا يمكن عزل أى شىء يتصل بالإنسان الكامل أو تجنبه وقد أنقذهم هذا الوعى الجاد بما يعنيه الجمال الجسدى من شرين وهما الحسية أو المثالية الجمالية.

فى الحفل نفسه الذى يتباهى فيه كريتوبالوس بجماله، يصف زينوفون الشاب اوتوليكوس الذى اقيم الحفل على شرفه، قائلاً أول مايخطر على البال عند مشاهدة هذا المنظر هو أن الجمال ذو هالة ملكية وتكبر هذه الهالة إذا اقترن الجمال (كما هو الحال مع اوتوليكوس) بالتواضع واحترام النفس فمثلما تثبت أعين الناس على شىء رائع يلمع فى ظلام الليل، تنجذب أنظار الجميع الآن إلى جمال او توليكوس، ولا يوجد من الناظرين من لم يتحرك من أعماق روحه لرؤية هذا الجالس هناك، حيث يغرق البعض فى صمت عميق وغير مألوف بينما يأتى الآخرون بإشارات لا تقل دلالة عن الصمت.

وهذا الإحساس بأن الجسد والروح لا ينفصلان وهو أكثر الصفات الإغريقية شيوعًا يظهر فى قدرتهم على إعطاء الأفكار المجردة شكلاً محسوسًا غالبا ما يكون بشريًا فيقدم منطقهم فى شكل حوارات بين أشخاص حقيقيين وتأخذ آلهتهم شكلاً مرئيًا فيمكن عند ظهورها أن يعتقد المرء أنها شخوص يعرفها من بعيد مثل خادم أو راعى غنم أو قريب من الدرجة الثالثة أو الرابعة، كما تظهر الغابات والأنهار وحتى أصداء الأصوات فى رسوماتهم على شكل أجساد صلبة مثل الأبطال الأحياء وربما أكثر منهم بروزًا و تميزًا وهنا نصل إلى النقطة الرئيسية فى موضوعنا، فقد قال بليك فى كتابه «الكتالوج الوصفى» DESCXIPTTUE : التماثيل الإغريقية هى جميعًا تمثيلات للوجود الروحى، للآلهة الخالدين تقدم لأداة البصر الفانية والبائدة، ومع ذلك فهى تجسد فى المرمر الصلب وقد كانت الأجسام هناك والإيمان بالآلهة هناك وحب النسب المعقولة هناك ثم جاءت اللمسة الموحدة للخيال الإغريقى لتجمعها معًا كما يكتسب الجسد العارى فى الفن قيمته الباقية من أنه

يجمع بين عدة حالات متضارية، فهو يأخذ أكثر الأشياء المحسوسة جاذبية، وهو الجسد البشرى فيضعها بعيدًا عن الزمن والرغبة وهو يأخذ أكثر المفاهيم الذهنية الإنسانية تجردًا، وهو النظام الرياضى وليجعله متعة للحواس وهو يأخذ المخاوف المبهمة من المجهول ويجملها بأن يجعل الآلهة مثل البشر، ويمكن أن تعبد لجمالها الذى يعطى الحياة وليس لقواها التى تتعامل مع الموت.

ولكى نعرف إلى أى مدى تعتمد قيمة هذه الموجودات الروحية على عرى أجسادها علينا فقط أن نفكر فيها كما ظهرت، مغطاة تمامًا فى العصور الوسطى أو فى أوائل عصر النهضة، وقد فقدت كل معنى لها، فعندما قدمت آلهة منح الجمال لبنات حواء فى شكل ثلاث سيدات مضطربات تختفين وراء ملاءة، لم تعدن تقدمن لنا تأثير الجمال الذى يدعو للتحضر، وعندما قدم هرقل فى شكل أحد جنود المشاة فى القرن السادس عشر وهو محمل بالأسلحة الحديثة لم يزد بقوته الطاغية، من إحساسنا بالخير والرفاهية ومن ناحية أخرى، عندما توقفت الأجساد العارية عن توصيل فكرة ما، وهو الهدف الذى نشأت من أجله وقدمت من أجل الجمال الجسدى فقط، فقدت قيمتها، وقد كانت هذه هى الوصية القاتلة للمدرسة الكلاسيكية الحديثة وعنها نتجت الأجساد العارية الأكاديمية فى القرن التاسع عشر والتى كانت بلا حياة لأنها لم تعد تجسد حاجات وخبرات إنسانية بل كانت من ضمن مئات من الرموز قليلة القيمة التى أثقلت كاهل فن ذلك القرن النفعى ومعماره.

وقد ازدهر الجسد العارى فى الفن فى المائة عام الأولى من عصر النهضة الكلاسيكى، عندما تداخلت الشهية الجديدة للتحليل القديم مع عادات العصور الوسطى فى الترميز والتشخيص، وقد بدا وقتها أنه لايوجد مفهوم مهما كانت عظمته، لايمكن التعبير عنه بالجسد العارى، وليس هناك شىء مهما كانت تفاهته، لايمكن تحسينه عند إعطائه شكلاً بشريًا ففى طرف نجد «الحساب الأخير» لمايكل انجلو وفى الطرف الآخر نجد مقابض الأبواب والشمعدانات وحتى مقابض الشوك والسكاكين، وبالنسبة للأول ربما يكون الاعتراض كما هو الحال فى معظم الحالات أن العرى ليس مناسبًا لتقديم المسيح وقديسيه وهذه هى النقطة التى أثارها بول فيرونيز عندما قدم لمحاكم التفتيش عندما ضمن لوحته عن زواج CMA سيكرين والمان، وفيها قدم المحقق الرئيسى إجابته الخالدة هل تعلمون أنه لايوجد بين هذه الشخوص التى رسمها مايكل انجلو أى شىء غير روحى أما الاعتراض الذى يمكن أن يثيره الاستخدام الثانى وهذا مايحدث فى أغلب الحالات فهو أن شكل فينوس العارى ليس هو ما نحتاجه فى أيدينا عندما نقطع طعامنا أو ندق على باب وهو ما أجاب عليه بنفينتو شيلليني بقوله أن الجسد البشرى هو أكثر الأشكال جمالا وكمالاً ولهذا فلا يمكن أن نمل من رؤيته وبين هذا وذاك توجد غابة من الأجساد العارية المرسومة أو المحفورة بالجص أو البرونز أو الحجر مما ملأ كل مكان خال فى عمارة القرن السادس عشر.

وليس من المحتمل أن يعود هذا النهم للجسد العارى فقد نبع من امتزاج مجموعة من المعتقدات والتقاليد والأحاسيس البعيدة جدًا عن عصرنا، عصر الجوهر والتخصص، ومع ذلك ، فإنه حتى فى المملكة الجديدة التى للإحساس الجمالى يتوج الجسد العارى فقد جعله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستخدام المكثف له من قبل الفنانين العظماء نموذجًا لكل الأبنية الشكلية، وهو لايزال وسيلة لتأكيد الإيمان بوجود الكمال المطلق. فيكتب سبنسر فى (نشيد على شرف الجمال): لأن الروح هى الشكل وهى ما يقدمه الجسد، وهو بهذا يردد كلمات الأفلاطونيين الجدد. ومع أنه لايوجد دليل فى الحياة يؤكد هذا القانون، إلا أنه ينطبق بشدة على الفن، فالجسد العارى يظل أعظم مثال على تحويل المادة إلى شكل.

وليس من المحتمل أيضًا أن نرفض الجسد مرة أخرى كماحدث فى تجربة الزهد والتقشف فى مسيحية العصور الوسطى فلم يعد يمكننا أن نقدسه ولكننا تصالحنا معه، وتقبلنا حقيقة أنه يصاحبنا طوال حياتنا، وبما أن الفن يهتم بالصور الحسية، لايمكننا بسهولة أن نتجاهل توازن الجسد وإيقاعه فمجهودنا المستمر ضد اتجاه الجاذبية الأرضية من أجل الحفاظ على توازننا فى وضع قائم على الساقين يؤثر على كل حكم على التصميم بما فيه مفهومنا عن الزاوية التى نسميها بالزاوية الصحيحة ، كما أن إيقاع تنفسنا ودقات قلوبنا جزء من الخبرات التى نقيس بها العمل الفنى، والعلاقة بين الرأس والجذع تحدد المقياس الذى نقيم به النسب الأخرى فى الطبيعة، كما ترتبط مواقع الأماكن فى الجذع بأكثر خبراتنا وضوحًا، وهكذا تبدو الأشكال المجردة مثل المربع والدائرة ذكرية وأنثوية، والمحاولة القديمة التى قامت بها الرياضة السحرية بتحويل المربع إلى دائرة هى مثل رمز للاتحاد الفيزيقى، وقد تبدو الأشكال البيانية بتخطيط نجمة البحر التى رسمها منظرو عصر النهضة، سخيفة ومثيرة للسخرية، ولكن المبدأ الفيثاغورثى يحكم أرواحنا، وليس من قبيل المصادفة أن الجسد ذا الشكل المتعارف عليه بأنه «الإنسان الكامل» قد أصبح الرمز الأعلى للإيمان الأوروبى، فيجب أن نتذكر أنه قبل صلب المسيح لمايكل أنجلو، كان الجسد العارى هو أكثر موضوعات الفن جدية حتى أن أحد دعاة الوثنية قد كتب «أصبح الإنجيل لحمًا ودمًا وعاش بيننا مليئًا بالجمال والحق».

إدوار الخراط

ليس للجسد حدود

إذا كان فلوبير محقا عندما قال «أنا مدام بوفارى» ، فإنه يحق لى أن أكون هنيّة أو رامة أو أيا من تجسدات المرأة فى عملى الروائى، فى نفس الوقت الذى لى فيه جسدى.

ليس للجسد عندى حدود.

وليس جسدى محدودا بذات جسدانيّته المغلقة نفسها.

وهأنذا مع هنيّة «فى داخل السور» ولكنى أتجاوز كل الأسوار أو أطمح إلى ذلك طموحا لا يتوقف:

أتقلّب على المرتبة القديمة، ألفّ حول وركىّ الغطاء الخشن المريح وقد اكتسب من طول التفافى بجسمى قربًا منّى، كأنه أصبح بضعة حميمة من جسدى، أثنى بذراعىّ حولى وأثنى ساقى ليضغطا على صدرى ، أنعم بالتفاف أطرافى حول بعضها بعضا، أغلق جسدى على نفسه، آمنا إليه وادعا به مستريحا على حسّه المألوف الطيع لاخطر فيه بل لحظة من الأمان والحب، اندفع فى متعتى بنفسى، ألتفّ فى البطانية الوثيرة الخشنة، أدفن فمى وذقنى فى حجرى، شفتاى تمسان ركبتىّ وفخذى، غرق وجهى فى جسمى، واطمأن فى موجة صاعدة دافئة لدنة القوام، لن يتأتى لى أبدا أن أحس بهذا القرب وهذه الطاعة وهذه اللذة السهلة المشبعة من شىء ما ولا من أحد أبدا، لاشىء يشبه هذا ولاشىء يقرب من هذا الاندماج البحت التام. الانفصام موجود فى كل السكرات الأخرى، الشرخ موجود يصدع كل تحقق وكل وفاء، أما هنا فليس إلا الجسد.

الجسد جميل. هللويا للجسد

ليس هناك غير الجسد.

لكنه ملتبس، الصحارى المقفرة تعدو على نضرته، بداوة تغزو غضارته، عراقته الشامخة تتحاتّ، أعمدة الكرنك مائلة وقبّة البازيليكا الكبرى مشروخة، ينخر فى أسسها سوس لايعرف غير الظلمة مأوى ومتاعا. كيف أطوع جسدى ثنائيًا بل متعدّد الطوايا؟ الاتساق لا الاضطراب مطمحى، لكن وهدة الوادى ترزح تحت حبوس سلفية من الكبت والتعصب.

جسدى هو أنت، يا رامة، يا كيمى.

سلطة هذا الجسد الواحد المتعدد سلطة مطلقة

لم افعل إلا أننى قدمت هذا الجسد للذبح، وسمعت صوت الله، وهاأنذا منذ الأزل يتخبط جسدى على جسد هذه الأرض.

ياحبيبتى الساتورناليّة، شباك المعرفة مطروحة تحت أقدامك، تلتف حول أسفل ساقيك العظيمتين، بَذْخ الشّبق ينفرط عن أوصالك الممنوحة للذبح ياباكاناليّة تحت شارة الثور المؤنث تبذلين نفسك، تَهَبين جسدك للعابرين والمعطوبين، تستمتعين بأنوثتك المسكوبة وتمتلئين زهوا، لحمك الأنثوى ينبض على الأرض يخصبها بينما تحاصرك زبانية الصحراء يفوحون برائحة حريفة من السائل الأسود المتدفق هدرا، المذابح فى أبفو والسيرابيوم والهياكل المسماة على القديسين والبخور المحروق أمام أضرحة الأولياء الصالحين كلها تخلت عن أمجادها وسقطت فى براثن التسطيح الاليكترونى، أنت العارفة بالألسن قد استباحتك سطوة الكمبيوتر وتفاهاته المتقنة غاية الاتقان.

يا حبيبتى، هل تسقطين أبدا؟

قال: حب الجسد بالمطلق، أعنى، جسدك هنا ليس إلا جسد العالم، جسد كل الرجال، جسد كل النساء، جسد كل الأشياء، جسد السماء نفسها، جسد النجوم والقمر والأحد عشر كوكبا، جسد الياسمين غضا على شجرة أو مجتثا مضرويًا على ناصية شارع سليمان، جسد فرس البحر وبقر البحر والدلافين الذكية التى تشق البحار بحثا عن رفيق، جسد الدلتا مفتوحة الساقين على البحر المختلط بالأوشاب والأكدار والطمى الخصيب، جسد الصعيد القضيبى المنتصب رمحا سمهريا لا عوج فيه، أو العوج يؤكد قدرته اللانهائية على الاختراق، هل أصابه الذبول بعد السد العظيم، أم كامنة فيه قوة أسره وطغيان سطوته؟ تشرد الجسد بين أجساد العالمين، تتناويه وتسقطه لكنه يظل مطهرا بكرًا وملؤه عجينة الأقدار الخمرانة بالمستحيلات، أنت تُحَدّثين جسدك، ويُحدثِك. حواركما لا ينتهى، هل أنا فقرة، جملة، كلمة عابرة، فى هذا الحوار؟ أم لعلى مجرد نبرة زائلة فى تهدج الجسد وصلوات تهجده العذبة المرهفة؟

نعم، جسدك خالص الجسدانية، لكنه غير مصمت، غير خالص الوحدانية.

هى أيضا تألف جسدها، تأنس إليه، ترتاح معه.

وهى عارية، أو شبه عارية، جالسة أونائمة، أحس دائما أنها قريبة إلى هذا الجسد، مطمئنة إليه، بل سعيدة به، يعنى سعيدة بمجرد وجوده، بمجرد عريه وتجرده، وتحرره ونقاء معدنه المليء الكثيف المتطاير من خفّته فى الآن نفسه، طيع ولدن وقابل للتشكل على ألف نحو.

أما أنا فجسمى غريب عنى، عصىّ علىّ، غير مطاوع، جامد ومفصوم. انلك لأنه جسم صلب، جاف، أريده مع ذلك هيّنا رخيًا منسابا؟

معها عرف هذا الجسم نفسه إلى حد لم يكن يتصوره من قبل. معها تسنى له أن يخرج عن صومعة رهبنته القبطية، أن يسلس له قياده بل أن يعطيه ملء الجموح فى انطلاقه معها، وصاغ لنفسه شكلا يوافق جسدها، فيما أرجو، على الأقل.

لكنه قال: هذا الجسد لايُمتلك، مع أنه قد انتُهك، طوعًا أو رغما، مرات عدة. حتى هذا الانتهاك الأخير من العنف والظلام، من عين السيكلوب الواحدة، هذا الجسد يظل وضيئًا حتى إن كان غامض الوضاءة. كل متملكٍ غريبٍ يظل ثانويا على أحسن الأحوال وسوف ينحسر وينكص على أعقابه.

قال: لست متملكا، ولامنتهكا. أنا مقوّم أساسىّ من مقومات هذا الجسد.

قال: فيم حرصكَ الدؤوب على أن تقرن الجسد بما تسميه ما وراء الجسد، طوال الوقت ؟ ما عيب الجسد فى كامل جسدانيته، ما الخطأ فيه؟

ما وراء الجسد كامن وحيوىّ ومتخلّل فى كل شلْوٍ من أشلائه، شئتَ أم لم تشَأ، ذكرت ذلك ـ يا عم ـ أم انسيته.

ففيم حرصك الدؤوب.. إلى آخره..

لكن تجاوز طبقات أو مقومات جسدها، وانصهارها دون ذوبان نهائى، ظل يرمضه ويمّضه.

قال: ليس هذا الجسد الملتبس عندى سواءً ولا مسبّة. تراكب وتعددية المستويات الچيولوچية فيه لايصل إلى نقاء البوتقة الكامل ولا إلى خلوص الجسد من الشوائب. كم مرة قلت لى: كفاية، أنا جتتى مش خالصة. ليست جسمانيتك خالصة قط، تمتزج فيها أعشاب السافّانا ونباتات الحلفا على شطوط الترع مع الأشجار الموسمية الباسقة والوحشيّة وخمائل الندّ والنسرين والياسمين، الصبّار السامّ فى كثافته الفطرية مع رهافة فَوْح الفلّ وحَرَافة الصندل، أنت رامة تحيلين كل شىء إلى تبرك الخاص، حتى لو ظلت فيه شوائب التراب وشوه المسوخ. تظلّين برّاوية وحضريّة، قاهرية صعيدية بدوية شرقية تحترقين فى شمس صحراء قاسية وهانم من سيدات الأتراك تدخّنين الشُبُوك العاج بمبسمه الطويل وتتكئين بكل ملء جسدانيتك على الأرائك العثمانلى الوثيرة فى سحبٍ ناعمة من البخور العطرى شكْمجيّتك المحلاّة بسنّ الفيل والصدف والأبنوس مازالت مملوكية رابضة تحت ظلال مشربيتك وعليها عقودك المعدن السمينة والكهرمان الفلاحى كبيرة الحبّات.

شمس رع التى تسطع على جسدك تحرق كلّ الزّغب على سطحه لكنها لاتصهر هذا الجسد العصىّ على الذوبان.

أنت لستِ كتلة صماء متماسكة مع أنك واحدة. أنت التى عبدت بتاح - رع - أمون الواحد تحت صور ألف إله من العقرب إلى الكبش ومن الثور الى الثعبان، من الصقر إلى فرس البحر، من الجعران إلى الحداة المحلقة فى أجواز سمائك القائظة. فى تأليه الجوهر الواحد بأقانيمه الثلاثة بنيت لنفسك ألف قبة من قباب البازيليك تقرع أجراسها فى موسيقى متعاقبة من مياة الزرقة الساجية عند نهاية فروع حابى السبعة إلى جنادل الصخر الشمّ يصبغها الطين الحبشىّ الأحمر. وفى التوحيد الأخير أنت رفعت ألف مئذنة شاهقة تتردد منها أصداء التكبير والشهادة والدعوة إلى الفلاح والصلاح فى ترتيل الخشوع العذب القديم. هياكل الآلهة ومزارات القديسين وأضرحة الأولياء متناثرة على طول جسدك، شموعها لم تنطفىء قط وبخورها لم يسقط قط، كلها متجسمة معا متجاورة ومتناغمة فى جسدك الملتبس.

هل سرت فيك الآن لوثات المسوخ؟

هل تفشت فيك الآن شرايين الظلام؟

كل التحسر لن يشفى غلّ قلبى، ولعله لن يجدى.

أتظلين أبدا، بالرغم من كل التباس، نقيةً حتى فى تعدد ألوان ظلالك؟

لن يغمرك الظلام يا رامتى، هذا قانون إيمانى، وعقيدتى التى لاتحتاج إلى تبرير أو تفسير.

حولى الأبيض والأسود والرمادى البترولى تضيق، تطبق على جسدى ببطء.

أمدّ ذراعى كلتيهما، على آخرهما، كأنما لكى أحول دون أن تعتصرنى فى إطباقها المحكم المصمت المسدود على جسمى المحصور بين سطوح المربعات، والمكّعبات، والمعينّات، الملساء التى لاشقّ فيها لاثغرة لاخلاص منها. رتابة الخبطات المستمرة المتعاقبة تجرد موسيقاها الملحاح من أية انفعالية أية رومانسية أى معنى. قلت: «لماذا دائما دائمًا يا رب أبحث عن معنى؟ هذا العالم، هذا الحب، هذا الوجود - وهذا الوجد - كلها بلامعنى، طبعا «رقصة باليه تبدو بعيدة بعيدة، الراقصون صغار، كأنهم دمى الأطفال، تحت جدران الرخام المصقولة تماما، لامعة، شامخة العلا، يتحركون بآلية، مانيكانات لا جنس لها، غير رجولية وغير نسائية، هم مع ذلك - أو هى - إنسانية، هل هى لعب ميكانيكية وزواحف بدائية قمينة فى الوقت نفسه؟ ترتفع الأطراف، الأذرع، والسيقان، فروع نباتية من أجسام أخطبوطية، فى تشنجات وتقلّصات وتقبضات وتمددات غير إنسانية هنا؟ تضرعات مرفوعة إلى آلهة غير موجودة، بلا استجابة، ضوء شاحب، كأننا فى محارق بشرية، سجون وسيطية، حُبُوس من المعدن تبث غازات فى سحبٍ سامّة بطيئة الهبوط، طقوس التمهيد لمرور جنازير الدبابات على أجساد الأسرى، هل أنا راقص برغمى فى هذه الزنازين مفتوحة المسالك بعضها على بعض، فى هذه الساحات الرملية المحرقة، كلها خانقة، كلها قاتلة، كلها لامخرج منها؟ الضآلة البشرية أمام سحق الموسيقى الماثلة وسطوة

السواد المُحِيق، حركات تمرّد الجسد الذى تنتزع منه الروح، هياكل عظمية مكسوة بقشرة مشدودة من اللحم الحىّ المعطوب، بوخنوالد أو سينا أو البوسنة أو بوروندى سواء، أهذا أنا منهم، بينهم، أم مارق عنهم، مكتوف اليدين؟

أين مجد الباليه الغينىّ فى حدائق سيكوتورى؟ على صوت هدير المحيط فى شاطئ كوناكرى الليلىّ، مجد النهود السوداء العارية المنتصبة فى موسيقاها البضة ناعمة وعارمة الإيقاع معا؟ أين ازدهارها الشرس، نشوتها بالحرية، اعتزازها بتدويرات الجسم ربواته ووهداته، تموج الأجساد الهيروغليفية الزنجية الفخور بجسدانيتها العارية تتثنى وتنعطف فى إيقاع الحنان الحميم؟ صفقات الأيدى واهتزاز أوتار القيثار والانثناء على شريط رفيع واحد يدور بالحقوين فى تمجيد إله الموتى المبعوثين أحياء، كلهم حياة، من ترب أرض كيمى السوداء؟ أين أقنعة الأبنوس والعاج التى توحدت بعضويتها الداخلية هى عضوية الكون؟ أموت شوقا إلى الرقصات المصرية حيث توحدى وثيق رقراق الانثيال مع المقدس الذى هو دنيوى، حيث حسية الشهوات الإيقاعية، على واحدة ونُصّ، تستحيل نشوات روحية؟ أين أنا؟ مطلق التجسيد قربان الألوهية شبَق السكر بخمر سماءٍ لاحدود لها، على أصقاع «أخميم» الصعيدية وإلاهها «مِينْ».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرواية ومعركة الأدب الجنسى

كـــولن ولســـون*

ت: أحمد عمر شاهين

*كولن ولسون:

يعتبر كولن ولسون من أكثر الكتاب الإنجليز شعبية وأغزرهم إنتاجا. ولد فى ليسستر - انجلترا سنة ١٩٣١. وفى سن الرابعة والعشرين كتب أول كتبه «اللامنتمى» الذى لقى استقبالا نقديا جيدا وأصبح فى فترة قصيرة من أكثر الكتب رواجا.

ومنذ ذلك الوقت كتب ولسون عشرات الكتب فى الفلسفة والأدب والسحر والجريمة والجنس بالإضافة إلى مجموعة من الروايات التى اكسبته شهرة عالية. وقد ترجمت كتبه إلى عشرات اللغات. ومن بينها العربية، حيث ترجم له أكثر من عشرين كتابا. وهذه الدراسة فصل من كتابه «الجنس والشباب المثقف» الذى سيصدر قريبا.

من المشكوك فيه أن تكون هناك أية ثورة جنسية بدون الكتب، فلنلق نظرة أقرب وأكثر تفصيلا على هذه الثورة الجنسية فى القرن العشرين، ونرى إلى أين تقودنا.

كان القرن التاسع عشر هو قرن الحب الرومانسى، وكان شعاره «الحب يجعل العالم يدور». ورؤيته الجوهرية، إنه لا يوجد من هو أهم من عاشقين يعيشان معا فى سعادة. ومازلنا نجد كثيرا من هذا الحب الرومانسى فى مجلات المرأة المعاصرة، لكن فى القرن التاسع عشر وجدت روايات أدبية كبيرة تعبر عنه مثل «مرتفعات وذرنج» أو «تريستان وايزولدا»، وكانت هذه الأعمال تقول «الحب أكثر أهمية من الموت»، ولأنها أعمال أدبية كبيرة، فإنها تقنعك بأن ذلك حقيقى.

لكن حين تنظر إليها بدقة، فستجد أن القرن الرومانسى لم يكن على تلك الدرجة من الرومانسية. لو فكرت فى كتابه العظام، لوجدت أن قليلا منهم من شغل نفسه كثيرا بالحب. **ديكنز، ثاكرى، تولستوى، ديستويفسكى، إبسن**... وغيرهم - إنه المستوى الأرخص من الأدب هو الذى أعطى الحب أهميته تلك. كانت هناك قطعان من الروائيات اللواتى اغتنين من السمسرة بجوع المرأة الفيكتورية للحب والرومانسية، وكان المسرح يعج بموسيقى الحب الرومانسى، وكله وجدان مكثف.

وحين جرؤ «**فلوبير**» على كتابة رواية واقعية - مدام بوفارى - عن امرأة حطمت زواجها لتعطشها للحب الرومانسى، اتهم بأنه أخس وأقذر متشائم ساخر.

وبعد سنوات قليلة حدث الشيء نفسه «**لإبسن**» حين تعرض فى مسرحيته «بيت الدمية» لزواج رومانسى

تماما، ثم جعل بطلته تترك زوجها وأطفالها لتبحث عن ذاتها. وكانت رسالة إبسن: «كل هذا الحب الرومانسي كذبة سخيفة، فالحياة قد خلقت لما هو أهم من ذلك بكثير».

في نهاية القرن التاسع عشر، بدأت ثورة التحرر الجنسي تشق طريقها، فقد حدث نوع من الإثارة حين صور **برناردشو** النساء بعقل مستقل، يردن الرجل ويسعين للفوز به. وكاد **هـ . جـ . ويلز** ان يحاكم على روايته «أنّا ميزونيكا»، وهي عن فتاة صغيرة تستمتع بفعل الحب بحرية.

حتى **د . هـ . لورنس** الذي نشر أولى رواياته سنة ١٩١٠ وجد نفسه وسط المتاعب بتهمة صراحته الشديدة حول الجنس في روايته «الخاطئ»، ثم منعت روايته «نساء عاشقات».

وكل مشكلة «**لورانس**» انه كان شاعرا جرؤ أن يكون صريحا حول الجنس. إن **كيتس، وشيللي، ووردذورث**، قد يعتقدون بأهمية الجنس. لكن لا يمكنهم ان يكونوا صرحاء حوله، وكان عليهم أن يقتصروا بتصوير نشواتهم على جمال الطبيعة.

وشعر **لورنس** ان معظم الناس قد أصابهم العمى والصمم عن أحد الأشياء المهمة في الحياة - وهو الجنس. وشعر أيضا ان الحياة الحديثة تزداد ضحالة وتفاهة وعدم إقناع.

وأوضح في روايته «عشيق الليدي تشاترلي» أن المرأة التي تشعر بالضياع والقلق، تجد معنى أعمق للواقع، في حكاية حب مع الحارس. **فلورنس** يرى أن الجنس هو أهم ما يمكن ان يحدث لرجل او امرأة، ولكن يجب أن نلاحظ أن حكاية الحب الشاعرية بين السيدة «تشاترلي» وحارسها، وقعت في كوخ وسط الغابة. إن **لورنس** يكره المدن الحديثة بقبحها وتعقيدها، بالضبط كما كره **وردذورث** لندن. فالطبيعة مهمة له كالجنس تماما، وهو يكون في أحسن حالاته كاتبا حين يصف الطبيعة.

كان **لورنس** شخصا وحيدا في ثورة التحرر الجنسي، معظم الثوار الآخرين كانوا مهتمين بالتدمير فقط، وبالتخلص من المحرمات القديمة للفيكتوريين، والسخرية من العاطفة القديمة.

رواية «عوليس» **لجيمس جويس**، التي ظهرت قبل رواية «ليدي تشاترلي»، صدمت الكثيرين ببذاءتها. وهناك كثير من الصحة في هذا القول، فقد أراد «**جويس**» أن يكون بذيئا. أراد أن يصدم الناس بأن يسجل في روايته العبارات التي لا يراها الناس إلا على جدران المراحيض. كان «**جويس**» في الأربعين حين نشرت عوليس، وقد شعر أنه أهمل فترة طويلة، وأراد أن يجلس، ويرى الناس يتحدثون عن روايته. ولقد استخدم في مشهد بيت الدعارة كمية من الكلمات التي لم تطبع على ورق من قبل، كما أنهى كتابه بأن جعل البطل يقبل مؤخرة زوجته.

لقد كانت «عوليس» هي الرواية التي شجعت كتابة الأدب الجنسي الذي مازال يكتب حتى اليوم. قال النقاد الجادون «إنهارواية هامة جدا، مملوءة بالعبقرية والأصالة»، وأجاب الجمهور المصدوم «قد تكونون على صواب، ولكن ماذا يحدث لو تسامحنا مع هذا النوع من القذارة بحجة أصالة الكتاب؟ سنجد أن كل مراهق يقرأ

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

هذا الأدب، يمارس الانحراف فى سن الرابعة عشرة». ويجيب المدافعون: «كلام فارغ. فالمراهقون يعرفون عن الجنس ما يعرفه البالغون، ولا ضرر من إبراز هذه المعرفة علناً». الجانبان لديهما بعض الحق. فالجمهور يبالغ من خطر نشر كتاب كعوليس علانية، فهو كتاب صعب القراءة، وأى مراهق لديه الذكاء الكافى لقراءته، فهو بالتأكيد سيكون لديه من الذكاء ما يمنعه من الفساد.

لكن الجمهور أيضا، ليس على خطأ مطلق، فعوليس شكلت سابقة، ادت الى النشر العلنى لعدد كبير من كتب الأدب الجنسى. الجنس فى عوليس، كان القصد منه أن يصدم، ومشهد بيت الدعارة صفعة على الوجه مقصودة لترويع القارئ، لكن الجزء الأكبر من الرواية، وهى تزيد على سبعمائة صفحة، هو وصف دقيق بطىء لكل فكرة أو عمل يقوم به عدد من الناس العاديين خلال يوم عادى. عنصر الصدمة رفع الكتاب كله إلى مستوى جديد من الاهتمام كذروة سيمفونية، وبدون الجنس والبذاءة فإن الكتاب يكون مملا غير مقروء.

وقد وقع الروائيون قبل جويس، فى متاعب بسبب البذاءة، توماس هاردى وأميل زولا على سبيل المثال، لكنهم كانوا يدافعون عن أنفسهم بالقول إن المشاهد فى كتبهم ليست بذيئة ولكنها واقعية ومستمدة من الحياة.

أما الآن، فبيت الدعارة الذى صوره جويس لم يكن يقصد به أن يكون واقعيا كالحياة، إنه نوع من الكابوس الذى يجرى فى ذهن إحدى الشخصيات، لقد قصد به أن يصدم.

وقد كان يوما أغر حين سمح القانون سنة ١٩٣٠ بالنشر العلنى لرواية عوليس فى انجلترا وأمريكا.

ولقد استخدم الكاتب الأمريكى وليم فوكنر أساليب جيمس جويس الصادمة فى كثير من رواياته. وتشعر وأنت تقرؤه كيف يحاول استخدام الجنس والعنف لضرب قارئه فى الصميم. إنه يريد تقديم مشهد قاس ومتوحش من الحياة، والعنف أداة مفيدة للغاية من هذه الناحية. فى روايته «الصخب والعنف» هناك «قيمة» قوية فى موضوع الزنا بالمحارم وكذلك حول الانتحار. فى روايته «المعبد» يتحدث عن فتاة غنية يخطفها أحد رجال العصابات، ويزيل بكارتها بعرنوس ذرة لعجزه الجنسى، وبعد ذلك يسمح لرفيق له أن يمارس معها الجنس بينما هو ينام على السرير، مرتديا قبعته ويصهل كالفرس. وتنتهى الرواية بحرق رجل برىء على يد الرعاع بتهمة الاغتصاب. حين نقول أن «فوكنر» يقصد أن يصدم قارئه، فنحن لا ننقده، فجميع كتبه، مثله مثل لورنس، هى نقد للعالم الحديث، والصدمة وسيلة مهمة للتعبير عن ذلك. إنه شاعر آخر متمرد.

ولا أحاول هنا أن أعنى، ضمنا، أن لورنس وجويس وفوكنر فوق النقد. فهناك عنصر طفولى، مفسد، فى لورنس، يجعله غالبا متعذرا على القراءة برغم كل نواياه الطيبة، فرواية «ليدى تشاترلى» رواية فقيرة جدا. وكذلك هناك العنصر نفسه من عدم النضج عند جويس وفوكنر، فكلاهما لم ينضج تماما، ولقد فشل فوكنر فى النضج لأنه لم يواجه قط مشاكله، وفضل أن يقضى معظم وقته مخمورا.

ومازال القانون يحارب معركة صعبة ضد البذاءة، وإذا كانت «عوليس» ليست هى إشارة البدء فى انهمار سيل من الكتب الصادمة عمدا، فإن «معبد» فوكنر،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دراسة لمايكل انجلو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتأثرة بعوليس، بدأت هذه الموضة، حتى إنه فى أواخر الثلاثينيات، كانت هناك ملايين من الطبعات الشعبية لمثل هذه الروايات فى يد الجمهور، تتحدث عن العصابات والجنس والسادية.

ومن أشهر هذه الروايات، رواية «لا زهور للآنسة بلانديش» من تأليف هادلى شيس، وهى مثل «المعبد» تتحدث عن خطف فتاة غنية على يد رجال عصابة أحد أفرادها منحرف. ولقد اعتزم رجال العصابة قتل «مس بلانديش» بمجرد أن يتسلموا الفدية، لكن رئيستهم، وهى امرأة عجوز شريرة، وقفت ضد قرارهم، فقد كان لديها ابن سادى اعتاد أن يقطع رقاب القطط وهو صغير، ولم يبد أى اهتمام بالمرأة حتى ظهرت بلا نديش، فسلمتها إليه. ولم يحدد المؤلف ماذاحدث لها بالضبط، لكنه يخبرنا بأن الابن مارس عليها كل لذة استطاع عقله الملتوى أن يخترعها، فى نهاية الرواية حين قتل جميع أفراد العصابة وأنقذت مس بلانديش، انتحرت، ربما لأنها لم تستطع الحياة بدون اهتمامات الابن الشاذ.

ومثل معظم روايات العصابات فى ذلك الوقت، فرواية «مس بلانديش» ساخرة تماما، وليس فيها أبطال، ورجال البوليس قساة ومرتشون كرجال العصابات، والأحداث تدور فى عالم بلا قيم.

هذا النوع من الروايات أصبح شعبيا بدرجة كبيرة فى الأربعينيات، واستخدم المؤلفون أسماء توحى مضامينها بالعنف، وعناوين مثل «لا تستديرى أيتها السيدة» أو «سأبصق على قبرك». إحدى الروايات تبدأ باختطاف ابنة رئيس شرطة، ويقفز شرطى على عربة العصابة، فينحرف سائق العصابة عمدا تجاه عربة أخرى ليسحق الرجل بين العربتين، مع أوصاف مناسبة لسحق شظاياالعظم، وانبثاق الدم. وتؤخذ الفتاة إلى مخبأ زعيم العصابة ليستجوبها، وحين تهدده يضربها على فكها، فتقع على الأرض، وتشتبك «جونلتها» بكرسى مما يكشف ملابسها الداخلية. يتبع ذلك مشهد اغتصاب، ورئيس العصابة يتمتم وهو يتحسس ملابسها «ستكونين بخير يا طفلتى».

هذا النوع من الكتابة - دون أية ميزة أدبية - انتشر علانية عبر الطبقات الشعبية منذ الأربعينيات، ومازال حتى اليوم، وهو نتيجة مباشرة لرواية «المعبد» **لفوكنر**، التى كانت بدورها نتيجة مباشرة لعوليس. ولذا فإن الذين اعترضوا على نشر عوليس، لم يكونوا على خطأ تماما فى تأثيرها السيِّئ.

فى منتصف الخمسينيات، قدم «**إيان فليمنج**» اتجاها جديدا لرواية العصابات فى سلسلة رواياته عن جيمس بوند، هذه الروايات مكتوبة بشكل أفضل من معظم روايات العصابات فى الأربعينيات. فهو يكتب أفضل من أسلافه الذين ابتدعوا شخصيات مثل القديس، وتوف، وبولدوج دراموند وما شابه. كما أن هناك عنصرا واعيا من السخرية بالنفس فى أعماله، لكنها جميعا أعمال قذرة بشكل واضح.

بداية، من الضرورى لرواية العنف أن تكون شخصياتها شريرة وقاسية تماما، ولقد اختار «فليمنج» الروس ليكونوا كبش الفداء. وليس بالضرورة أن يكون المرء شيوعيا أو متعاطفا مع الشيوعية ليدرك أن عداء «فليمنج» للروس يحمل طبيعة شريرة. إنه يذكرنا بمعاداة هتلر للسامية. وفى مقابلة مع مجلة «بلادى بوى»

قبل أن يموت بفترة قصيرة، حاول «فليمنج» أن يقلل من هذا العداء بقوله إنه كان يداعب الروس، كما لو أن الأمر كله كان سخرية بريئة مقبولة ولكن أى قارئ لروايته «من روسيا مع حبى» سيدرك أنها كراهية عرقية تماما.

الذى يهمنا هنا، هو موقف فليمنج من الجنس، وهو موقف غير حقيقى مثل معظم المواقف العاطفية الزائفة فى الروايات الفكتورية، وكله عبارة عن أحلام يقظة طالب مدرسة.

إن مكافأة «بوند» فى كفاحه ضد وحوش الشر، أن يجد نفسه باستمرار فى علاقات حميمة مع فتيات باهرات الجمال بملابس داخلية سوداء. كل أحلام اليقظة التى يتخيلها تلميذ بمدرسة، نجدها فى كتب جيمس بوند. لقد جمع «فليمنج» كل العناصر التى أنجحت روايات الجريمة الأولى: عربة القديس الغالية، تذوق الطعام الجيد، سادية لازهور لمس بلانديش، رجال عصابات ميكى سبيلين ودارس كلينتو، وأعاد إنتاجها جميعا بعد صقلها. والنتيجة قذارة مسلية ممزوجة بالسم.

هناك شيء ما ودّى، يشدك دون أن تشعر عند قراءتك لشرلوك هولمز أو بولدج دراموند، ويمكنك أن تبتلع عواطف رواد المدسة القديمة بمتعة، لكن فى روايات جيمس بوند، فالأمر مختلف، حتى عنصر المحاكاة التهكمية للتراث لا يستطيع أن يبعد عنك الإحساس بأن كل هذا الاستغلال للسخرية من بذاءات العالم الحديث، ما هو إلا حيلة من أجل كسب النقود. إنها أفضل قليلا من تلك المنسوجات المطبوعة على الآلة الكاتبة التى كتبت خصيصا للمنحرفين الذين يحبون اغتصاب الأطفال أو أن يُضربوا، والتى تباع سرا فى تقاطع «شيرنج كروس».

كذلك، ينتابك الشعور نفسه الذى مر بك عند قراءة رواية «لازهور لمس بلانديش»، وهو أن العالم الذى نعيش فيه مكون من القسوة و العنف والشهوة، مع الفارق بأن رجال العصابات اليوم توقفوا عن خطف الوارثات، فهم يسرقون قنابل ذرية، ويهددون بتدمير مدن حديثة إذا لم تدفع لهم فدية بالملايين. ومن ناحية أخرى، فإن «فليمنج» يتجه الى القيم المنحرفة عن قصد كما كان يفعل الماركيز دى ساد.

لقد قصد فليمنج» أن يكون «بوند» بطلا يتحلى بصفات هى أصلا موجودة فى الأشرار. فم رقيع قاس، حب للرفاهية والحياة السهلة، ترخيص بقتل الآخرين، وميل لنبذ الفتيات بمجرد أن يمتلكهن.

اهتممت بروايات بوند لأنها التطور المنطقى لعدم منع نشر رواية عوليس. المنادون بعدم المنع قالوا أننا سنجنى شرا أكثر فى حالة استمرار منع طبع هذه الكتب.

وأحيانا يكون المطالبون بالمنع، محافظين متعصبين، نموذجهم فى الأدب هو رايدر هيجارد مثلا، لكن الكثير منهم أراد أن يعرف ببساطة، ما هو الحد الفاصل بين الأدب ومثل هذه الكتب التى تباع سرا والمكتوبة خصيصا للذين يحبون أن يجلدوا بالسياط، أو يرتدوا ملابس النساء، وتباع لأى مراهق يريد شراءها.

لسوء الحظ، فإن كتب جيمس بوند، تشير الى انهم على حق. ليس الاعتراض هنا على المواجهة الجادة للسادية او الانحرافات الأخرى، ولكن على استغلال هذه الموضوعات عن قصد من أجل كسب النقود.

لدينا قوانين ضد بيع المخدرات علنا، لأننا نعرف أن هناك أناسا تجذبهم فكرة تدمير الذات. لدينا قوانين ضد إفساد القاصرين، لأننا نعرف أن مبتزى المال يمكنهم فتح بيوت دعارة ناجحة جدا للرجال الذين يستمتعون بممارسة الجنس مع القاصرين. ولا أحد يفترض بأن إلغاء مثل هذه القوانين سيجعل للهرويين شعبية كالويسكى، أو أن الرجال سيغيرون ذوقهم ويستمتعون بإغواء فتيات فى العاشرة، لكننا ندرك أن هناك نسبة ضئيلة ستصبح مدمنة للهرويين أو مغوية للقصر، وهذا كاف لكى نبقى على هذه القوانين.

والحالة ضد البيع العلنى لكتب الأدب الجنسى مشابهة لذلك، وليس الأمر قضية غباء مجموعة من المحافظين ضد المتحررين الأذكياء.

واستمرت الثورة الجنسية فى الخمسينيات والستينيات وحتى الآن، وتستحق أن نتابعها ببعض التفصيل.

أول الغيث فى الأدب الجنسى المعاصر، كانت «لوليتا» **لفلاديمير نابوكوف**، طبعت وبيعت سرا للسائحين الأمريكيين فى باريس سنة ١٩٥٥. وكان موضوعها عن رجل بالغ يغوى فتاة صغيرة.

هناك الكثير مما يمكن قوله مدحا فى الكتاب، فهو مكتوب بأسلوب جيد، على يد كاتب ساخر أصيل، ولا اختلاف هناك بأنها كتبت من أجل كسب النقود. موضوعها الحقيقى، ليس، ببساطة، هو انحراف رجل فى أواسط العمر، إنها عن كل الرغبات الجنسية غير المشبعة فى مجتمعنا، كل الجوع الجنسى الذى يعتبر الذكر أنه لم يحصل عليه، بكلمات أخرى، إنها تنويعة على كلمات باربوس «ليست امرأة التى أريدها، بل كل النساء».

لوليتا هى رمز لكل ملايين الفتيات المرغوبات واللواتى يصعب الحصول عليهن فى كل مدينة، الفتيات اللواتى ينظر الرجل إليهن كالطفل ينظر إلى واجهة محل للحلويات.

وهذا هو السبب، بلا شك، الذى سمح بعد ذلك لأن تطبع لوليتا فى انجلترا وأمريكا دون تحفظات. وبرغم موضوعها فهى تعتبر من الأعمال الأدبية الجيدة، بالإضافة إلى أنها لا تحتوى على أية مشاهد جنسية مثيرة. معظم الجنس فيها ترك للخيال.

وهكذا أصبحت من الكتب الرائجة جدا فى أمريكا وبريطانيا، وسقط حاجز آخر.

كانت الخطوة التالية، نشر رواية «عشيق الليدى تشاترلى» علنا فى أمريكا، وأصبحت أيضا من الكتب الرائجة جدا. وبلا شك كان يمكن أن تنشر فى بريطانيا دون ضجة لو صدرت فى طبعة فاخرة غالية الثمن بغلاف سميك، لكن ناشرى الكتب الشعبية أصروا على نشرها مباشرة فى طبعة ذات غلاف ورقى رخيص. ورفعت قضية ضد الكتاب، وحورب طويلا بعنف، لكن النتيجة كانت نشره كاملا دون حذف فى انجلترا سنة ١٩٦٠.

وبدأ الناشرون الأمريكيون يتنافسون فى البحث عن الكلاسيكيات البذيئة ونشرها، وكان **هنرى ميللر** هو التالى على القائمة، وكانت روايته «مدار السرطان» هى الكتاب المثالى لمثل هذا الهدف. لقد مدحها عدد من النقاد الجادين منذ ظهورها فى باريس فى الثلاثينيات، لكنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رواية مملة للغاية، وهى تصف حياة **ميللر** الخاصة وهو صعلوك فى باريس. كان **ميللر** كاتبا محبطا، وقد صب كمية كبيرة من الادعاء فى روايته - مستخدما أسلوب النثر الشعرى وما شابه حتى يمكن تصنيف الكتاب بسهولة كأدب. ولم تكن هناك محاولة لمنعه فى أمريكا - عدا بعض الولايات - وأصبح فورا من الكتب الرائجة، ومهد الطريق لصدور كتب **ميللر** الأخرى، مثل مدار الجدى وربيع أسود.

ونشر فى بريطانيا الجزء الثانى والثالث من ثلاثيته «الصلب الوردى»، ولم يطبعا فى أمريكا لأسباب تتعلق بتهمة التشهير، وتأخرت طباعة الجزء الاول Sexus لما يتضمنه من جنس، وكان الحل هو صدور طبعة فاخرة غالية تصرف نظر المدعى العام عن مصادرة الكتاب.

وأصبح الآن، كقاعدة عامة، أن أى كتاب يمكن اعتباره جادا فى موضوعه، يطبع دون مشاكل. وكانت طباعة «حياتى وغرامياتى» **لفرانك هاريس** علامة أخرى، وهو كتاب ضخم فى أكثر من الف صفحة، لا يوجد فيها أكثر من خمسين صفحة جنسية، والباقى سرد لقصص لا تنتهى عن معارف **هاريس** المميزين.

وإذا عُرف بأن الأدب الجنسى هو استغلال للجنس الخام للحصول على المال، فكتاب **هاريس** ليس جنسيا من هذه الناحية، فقد كان اهتمام هاريس بالنقود أقل من اهتمامه بإظهار نفسه كم كان عظيما.

لكن حدث تطور عجيب ومهم فى مسألة نشر الكتب الجنسية. هوجم مرة كتاب على أنه جنسى، فأصبح على الفور وبشكل آلى على قائمة أشهر المبيعات. وهكذا أدرك حراس الأخلاق أنه إذا لم يكن الكتاب فاضحا بدرجة كبيرة، فلن يتحدثوا عنه حتى لا يصبحوا وكلاء للإعلان عن كتب الأدب الجنسى. والنتيجة أن مئات من الروايات المعاصرة تحتوى على مشاهد جنسية حرص كل فرد على عدم ذكرها، والقارئ لها بالمصادفة، سيصاب بالرعب حين يكتشف مشاهد توقف شعر الرأس من الانحراف الجنسى، فى وسط رواية شعبية اشتراها من بائع فى محطة السكة الحديد.

من أمثلة ذلك الروائى «هارولد روبنز» الذى نشر عدة روايات دون أن يثير عليه أحد. ثم جاءت روايته «بائعو السجاد الجائلون»، وينتاب المرء إحساس بأنه قال إذا لم تأت هذه الرواية بنتيجة فلا شىء سيأتى بها. وبالطبع أتت أكلها. كل الروايات الجنسية التى كانت محظورة يمكن الآن الحصول عليها من أى كشك للكتب، فى أية محطة، وبطبعة شعبية رخيصة.

النتيجة المثيرة لكل ذلك، أن الجنس لم يعد كافيا لوضع كتاب على قائمة الكتب الرائجة، ولكى يحقق ذلك لابدّ أن يحمل الكتاب وجهة نظر، مثل رواية «تقريرى سابمان» The Chapman Report **لإرفنج والاس**، وقد بناها على بحوث «كينزى» فى الجنس، وطبق هذه البحوث على ضاحية أمريكية نموذجية، أو مثل رواية «بايتون بليس» **لجريس ميتاليوس**، التى أخذت على عاتقها كشف ستر بلدة محترمة صغيرة.

لكن عشرات من الكتب التى قلدت هاتين الروايتين، لم تصل قط إلى قائمة الكتب الرائجة، لأن النقاد لم يكونوا على استعداد لذكر صراحتها الجنسية، أو محاولة منع كل كتاب يتارجح على الحبل الدقيق للجنس الفاضح.

وأخيرا، تساوت الأمور، وبدأت تصدر روايات ما كان لها أن تصدر قبل عشر سنوات مثلا. وسأتعرض هنا لروايتين، أحداهما للروائي الأمريكي - من جيل الغضب أو البيتنكس - «وليم بوروز، وهي بعنوان» الغداء العاري The Naked Lunch»، والأخرى بعنوان «كاندي» بقلم تيري سوذرن وماسون هو فينبرج. «الغداء العاري» رواية عن خيالات لمدمن مخدرات عن نفسه، وهو ذو ميول لواطية وسادية قوية.

ويبدو أن الرواية واقعة تحت تأثير قوي من مشهد الكابوس في رواية عوليس، فكل شيء يحدث في جو كابوسي من الممكن أن يحدث فيه أي شيء. إنه تكنيك الروايات البوليسية، منقول إلى الأدب بأقصى حالات الجنون. حرية كاملة لكل الخيالات السادية والجنسية دون محاولة لسرد قصة، إنه كابوس كتبه شخص معجب بلغة جويس، معجونة بكتب الخيال العلمي ودراكيولا.

يقول مثلا «وابل من الجماجم البللورية هشمت البيت الأخضر إلى شظايا في القمر الشتائي. بركة مغطاة برغوة خضراء في حديقة فرنسية خربة، وضفادع ضخمة تتزعم قطيعا، ترتفع ببطء من الماء على شاطيء طيني، تعزف على آلات وترية.. الخ».

إن قراءة الغداء العاري تعطيك إحساسا غريبا بالعبث وبطلان كل شيء. وبالرغم من أن الجنس فعل بسيط، فإن الهندوس يزعمون أن هناك تسعة وستين وضعا، وقد يصعب عليك تخيل نصف هذا العدد، لكن قراءة «بوروز» تشعرك بأن ليس هناك حدود لممارسة الجنس اكثر مما تقرأ، بالضبط كما في كتاب «دي ساد» مائة وعشرون يوما في سدوم. إنها تشبه شخصا نشأ في جو ديني صارم، وفجأة قرر أن ينغمس في الخطيئة، ويتذوق كل لذة ممنوعة ممكنة، وبعد أيام من هذا الانغماس، يكتشف انه لم يبق شيء يفعله. لقد لمس القاع، وبدون الحس الديني القديم، فإن الخطيئة تصبح بلا معنى، فحين تتخلى عن كل قيمة، فإن المتعة تتوقف ان تكون متعة.

باختصار، إن أكثر الأشياء أهمية عند «بوروز»، كما هي عند «دي ساد»، انه يريد ان يكون شريرا وصارما، ويكتشف ان ذلك مستحيلا. فما أن تنتهي من الرفس والتمرد ضد الأشياء التي أخافتك واعتدت عليك وأنت طفل، حتى تتلاشى بسرعة، وتجد نفسك حرا وبالغا، تواجه بمشكلة أن تكون صالحا.

ومثل «دي ساد» فإن «بوروز» اكتشف انه من المستحيل ان تكون شريرا إيجابيا. ولأن هذا هو حلم كل المتمردين، فهم يودون لو اصبحوا شخصيات هائلة متمردة للظلام، مثل شيطان ميلتون، لكنهم يكتشفون أنهم لا يستطيعون أن يكونوا شياطين إلا إذا كان هناك إله يتحدونه، بكلمات أخرى لا يمكن أن تكون شيطانا دون ان تكون متدينا، ومحاولاتك لأن تكون شريرا، تتحول إلى شيء تافه وقذر وأحيانا ساخر.

هذه الملاحظات نفسها، تنطبق على الكاتب الفرنسي جان جينيه، الذي طبعت كتبه علنا في الستينيات، لقد حاول أن يكون متمردا ومجرما ومنحرفا كبيرا، ونجح فقط في إظهار أن الجريمة والانحراف ماهما إلا اسم آخر لعدم النضج .

هناك شيء أود قوله حول نشر كتب بوروز وجينيه علنا، فهي تجعلك تعي شيئا لم تكن تدركه. وأما نداءاتهم

- ويمكن قول الشىء نفسه عن عوليس، لا تناسب مزاج كل شخص. فى الواقع قليل من الناس يستطيع أن يقرأ صفحات كثيرة فى هذه الروايات.

فهى روايات صعبة لا يتمها الكثيرون، لذلك يمكن القول أن رواية مثل «بائعو السجاد الجائلون» تفسد الشباب أكثر بكثير من رواية «الغداء العارى».

حكاية رواية «كاندى» مختلفة تماما. فهى مثل كل الكتب الممنوعة، طبعت أولا فى باريس عن دار أوليمبك بريس، وهى دار تضع عينها على السياح الإنجليز والأمريكيين الذين يريدون شراء كتب جنسية. لكن حين طبعت فى أمريكا أواخر الستينيات أصبحت على قمة قائمة الكتب الرائجة.

وهى رواية ممتعة، وعدا رواية فانى هيل، فهى أكثر الروايات التى طبعت علنا، وتتحدث صراحة عن الجنس الفاضح.

تبدأ الرواية، وكأنها النسخة الأنثوية من كانديد لفولتير. قصة رجل مثالى ساذج تقوده براءته للوقوع فى مطبات مختلفة.

وكاندى فتاة أمريكية جميلة وساذجة، تعبد مدرسها فى الجامعة وتراه بطلا. وهو رجل متحذلق يردد عبارات رائعة عن الجمال والحقيقة. ويتضح بعد ذلك أن هذا الأستاذ مزيف عجوز، اهتمامه الرئيسى هو إغراء تلاميذه الأكثر جمالا من الذكور والإناث. ولكن فى هذا الوقت كانت «كاندى» قد صممت أن ترسو على شاطئ التجربة الجنسية.. ومن هنا تتشكل مادة الكتاب.

والشىء الممتع حول هذه الرواية، أنها كلها تحدث على مستوى الفارس - السخرية. أرادها المؤلفان أن تكون مضحكة وساخرة وقد نجحت فى ذلك إلى حد كبير.

تعالوا لتروا، هذا الموقف العبثى: والدها فى المستشفى - نتيجة لضربة على رأسه من أحد عشاقها - ويحاول عمها - الشقيق التوأم لأبيها - أن يمارس معها الجنس على أرضية الغرفة فى المستشفى.

فتصرخ، وتتجمع الممرضات على صراخها، فى الفوضى التى تبعت ذلك، يقع والدها على الأرض ويهرب من المستشفى. الشقيق التوأم، يفاجأ بالممرضات، فيلقى بنفسه على السرير.

ولا أحد يكتشف الخطأ لعدة أيام، حتى تأتى زوجة أخيه وتراه بدون سرواله، فتدرك على الفور أنه ليس زوجها، من عضو فيه تألفه أكثر من وجهه.

هذا النوع من الروايات كتبه «تورن سميث» منذ نصف قرن، فى كتب مثل «سروال القس» و«الأشباح البشوشة»، لكن سميث لم يستطع أن يكون محددا، فقد ترك الكثير لمخيلة القارئ. أما رواية «كاندى» فهى لاتترك شيئا للمخيلة فى صراحتها الجنسية.

تنتهى الرواية بموقف عبثى مقصود، تذهب «كاندى» إلى التبت لتصبح راهبة بوذية، وهبت عاصفة، فالتجأت مع راهب عجوز قذر إلى مأوى فى المعبد. سقطت صاعقة على المعبد فشقت السقف وأوقعت تمثالا كبيرا لبوذا، ضغط كاندى والراهب معا. وانتهى الأمر بممارستهما الجنس، وكانت قد شبكت مع الراهب بأنف

بوذا الضخم المغروس فى مؤخرتها. وعند هذه النقطة عرفت فى الراهب أباها المفقود، وتنتهى الرواية.

الشيء العجيب فى كل هذه الأحداث، أن كاندى كرواية لا تبدو ولا تتظاهر بأنها جادة. كتابة جنسية خفيفة كتبت للسياح، وهى ليست رواية كما أنها ليست جيدة. ولكن فريقا من النقاد المرموقين وصفوها بأنها كوميديا رائعة، وصرح أحدهم «لابد أن تكون فى كل بيت أمريكى»، وقالت مجلة لايف «إن كاندى رد فعل صحى على الجنس التعس فى الولايات المتحدة.. وهى تذكرنا بأن من المفروض أن يكون الجنس متعة ولهوا».

كان هذا الرأى سيشعل غضب كاتب مثل د. هـ. **لورنس**، واعتقد أنه سيكون على حق. فالقول بأن الجنس متعة ولهو كقولنا أن الحرب هى أحد الألعاب الصحية. إنه رد فعل لعقول تافهة تماما، يسعدها أن ترى تفاهتها تعرض بوضوح.

برواية «كاندى» وصلت معركة الأدب الجنسى المكشوف إلى اكتمال دائرتها.

الكتاب الذين اتهموا باستغلال الجنس فى رواياتهم فى القرن التاسع عشر، دافعوا عن أنفسهم بالقول إن ذلك كان ضروريا لأهدافهم الجادة، والشيء نفسه ينطبق على «الليدى تشاترلى» و «عوليس»، ونتيجة لان **جويس ولورنس** قد كسبا المعركة، فإن كتب **بوروز وجينيه** تطبع علنا الآن. كذلك يمكن الدفاع عن مذكرات **فرانك هاريس** على أساس أنها وثيقة تاريخية مهمة، حتى «**فانى هل**» يمكن أن يقال عنها الشيء نفسه.

لكن رواية كاندى ليس فيها مظهر من مظاهر الجدية، كما أنها بلا قيمة تاريخية. تحدثت عنها المقالات النقدية بالقول أنها رواية مبهرة تحمل هجاء مريرا للمجتمع. لكن هذا ليس حقيقيا، فلا توجد سخرية ولا هجاء بعد الفصل الاول، إنها ببساطة رواية كوميدية مطعمة بالجنس، وقيمتها الادبية ليست أعلى من قيمة «جيم المحظوظ» أو سروال القس.

هذه هى القضية الحقيقية ضد رواية كاندى، فالعالم المعاصر تافه بما فيه الكفاية ولا تنقصه تفاهة أخرى كهذه.

إن الشيء المشترك الوحيد بين **جويس وفوكنر** ولورانس هو كراهيتهم لهذه الضحالة، إنهم يريدون أن تؤخذ الحياة بجدية اكبر، يريدون أدبا بمعنى حقيقى من القيم.

إن روايات كعوليس وليدى تشاترلى والمعبد هى فى النهاية، روايات غير مشبعة او مقنعة لانها سلبية اكثر من اللازم، إنها اعمال متمردة لا اكثر، وهناك بالتاكيد عنصر مرضى فيها جميعا، لكن الزعم بأن «كاندى» هى رد فعل صحى لهذا العنصر المرضى، هو أكثر الأشياء التى تسبب المرض.

«كاندى» رواية مسلية، وقمامة تافهة. حاول قراءتها فى جلسة واحدة، كما فعلت أنا فى الطائرة، ستجد أن محاولتك تشبه تجهيز وجبة جيدة من بياض البيض والسكر فقط. وتاثيرها النهائى عليك هو إحساس مزعج بالغثيان العقلى.

طبعا لا يوجد ضرر كبير من نشر الكتاب، لكن نشره مازال علامة على التشوش الأخلاقى البائس وليس دليلا على التحرر أو الحرية. وهذا يلخص الموقف اليوم:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التشوش الأخلاقى. ويزداد هذا التشوش بالكليشيهات الفارغة حول الحرية والشجاعة الأخلاقية. المدافعون عن حرية الإبداع يتحدثون كما لو أن المتطهرين والمنافقين يمنعون إبداع الأعمال العظيمة.

فى الواقع، أن عوليس هى الرواية الوحيدة الأصيلة التى تقف على حدود العمل العظيم، التى استخدمت البذاءة لتزيد من تاثيرها. «ليدى تشاترلى» احد افقر اعمال د. هـ. لورنس، والعالم لن يكون اكثر فقرا لو لم تطبع رواية **فوكنر** «المعبد»، بل من الممكن الاستغناء عن الجنس فى كل اعمال **فوكنر** - من بابلون إلى ضوء فى اغسطس، دون أن تتأثر قيمته كروائى على الإطلاق.

حكاية حرية الإبداع وصلت إلى مرحلة العبث.

عند محاكمة رواية ارسكين كالدويل (أرض الله الصغيرة)، وهى عمل فقير نشر عليه الجنس من أجل أن يبيع، وحكمت المحكمة ببراءة الكتاب، أصبح بالطبع أحد الكتب الرائجة وحقق أعلى المبيعات.

والحديث عن حرية الإبداع وعلاقتها بهذه الرواية هو تقليص للقضية إلى لا شىء.

هناك شىء واحد أود أن أوضحه تماما، فأنا لا أقترح تشديدا وقيودا على وجود الجنس فى الأدب، لكن أشير فقط إلى أن النقاش حول الأدب الجنسى - مع أو ضد - أصبح كبرج بابل، فكلا الجانبين يتكلمان كلاما فارغا.

يتظاهر الذين يعارضون القيود، بأنها حملة أخلاقية كبيرة ضد الحرية، وأن من يعارضهم لابد أن يكون فاشيا أو متعصبا دينيا. يبدو أنهم يعتقدون أنها ميزة إيجابية الا يكون هناك مستوى ما لأى عمل.

إن هذا علامة على عدم مقدرتنا التامة على التفكير السليم المعقول ولو بحده الأدنى.

لم يزعم أحد أن حرية البلاد الأخلاقية على وشك الانهيار لأن الخمور والسجائر لا تباع فى مقاصف المدارس، فنحن ندرك فيما يخص الصغار، بأن مقدرتهم على الحرية محدودة بعدم نضجهم ونقص كفايتهم الذاتية، ونحن لذلك مضطرون لوضع بعض الموانع والكوابح.

فى البلاد الاسكندنافية، ولسبب ما، فإن المزاج القومى يتجه بإسراف نحو الخمور والقيادة السريعة، فما الذى حدث؟

الخمور أسعارها مرتفعة جدا، وقيادة السيارات بسرعة عقوبتها شديدة جدا، ولا أحد يزعم أن فى ذلك تهديدا خطيرا للحرية الفردية.

باختصار نطالب بمعاملة الأدب الجنسى كما يعامل الاسكندنافيون الكحول، كبضاعة غالية جدا. لن يسبب أى ضرر، سن قانون بإباحة طباعة كتب مثل «كاندى» «مائة وعشرون يوما فى سدوم» على أن تكون غالية الثمن.

سيضع ذلك أسس رقابة مؤثرة، دون إضاعة الأنفاس واختلاط الأفكار. ومن يُرد قراءة هذه الكتب، فليشترها أو يقرأها فى المكتبة، لكن العقبة الحقيقية التى وضعناها ستعمل آليا كمرشح، كفلتر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنثروبولوجيا الجسد والحداثة

شاكر عبد الحميد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجسد جزء أساسى من هوية الإنسان، وبدون الجسد لن يكون الإنسان على ما هو عليه، وقد لا يكون على الإطلاق. وجود الإنسان وجود جسدى فى المقام الأول، والجسد موجود فى قلب العمل الفردى والجماعى، وهو الأداة الأساسية لاكتساب المعرفة والتعبير عنها وتطويرها، والجسد موجود فى قلب الرمزية الاجتماعية، وفى قلب الفنون والحضارة الإنسانية بقدر وضوح الجسد بقدر غموضه، وقد اجتهدت المجتمعات الإنسانية بطرائق متنوعة خاصة فى حل هذا اللغز أحيانا وفى الهروب من حله أحيانا أخرى، يبدو الجسد شيئا بديهيا، لكن البداهة هى غالبا الطريق الأقصر للسر، ويعلم علماء الأنثروبولوجيا تماما «أن هناك فى قلب البداهة فراغا» حسب الصيغة الجميلة لادموند جابيس.

هذا قليل من كثير مما يقوله مؤلف كتاب «أنثروبولوجيا الجسد والحداثة» **«ديفيد لوبروتون»** عالم الاجتماع والأنثروبولوجيا والمحاضر بجامعة ستراسبورج، ومؤلف العديد من المؤلفات فى أنثروبولوجيا الجسد وعلم اجتماع الجسد. وقد ترجم الكتاب **«محمد عرب صاصيلا** فى جهد دؤوب مثابر جدير بالتحية والإشادة والتنويه.

هناك مجتمعات توحد بين الجسد وصاحبه، ومجتمعات أخرى تفرق بينهما بطرائق عدة، ويتضمن الجسد الحديث فى الغرب تحديداً انقطاعا عاما كما يرى المؤلف بين الشخص والآخرين وبينه وبين الكون، وبينه وبين نفسه. الجسد الغربى مكان لفاصل وسور موضوعى لسيادة الأنا، لكن الجسد، أيضا، عامل تفرد وخصوصية.

صعود الجسد:

ترتبط المفاهيم الغربية حول الجسد بصعود الفردية كبنية اجتماعية، وبانبثاق الفكر العقلانى والوضعى والعلمانى حول الطبيعة، وحول المجتمع، وحول الإنسان وبالتراجع التدريجى فى التقاليد الشعبية المحلية. وقد حدث هذا الصعود وهذا التراجع على نحو خاص بدءاً من عصر النهضة.

لعبت التجارة والمصارف دوراً اقتصاديا واجتماعيا هاما فى ظهور الفرد على النطاق الاجتماعى فى أوروبا. فالتاجر هو النموذج الخاص للفرد الحديث، للإنسان الذى تتخطى طموحاته الأطر القائمة. هو الإنسان الكونى (الكوزموبولتيانى) بامتياز كما يشير المؤلف. هوالشخص الذى يجعل من مصلحته الشخصية المحرك لأعماله، حتى لو كان ذلك على حساب «الخير العام». وقد حاولت الكنيسة اعتراض هذه التأثيرات المتنامية للتجار، لكنها أجبرت فى النهاية على أن تخلى المكان لهم شيئا فشيئا وتتراجع أمام الضرورة الاجتماعية للتجارة التى أخذت فى البروز شيئا فشيئا على نحو متزايد. وقد أدى تنامى دور سكان المدن والتجار وأصحاب المصارف إلى عدم ثبات السلطة السياسية والدينية وأدى هذا بالأمير والسياسى إلى تنمية روح من عدم الحساسية والطموح والمواجهة والإرادية الخليقة بأن تضعه فى المقدمة ولذلك ظهر فكر «ميكيافيللى» المعبر السياسى عن هذه الفردية الوليدة المعبرة عن انفتاق متصاعد من الشبكة الجماعية للغايات البشرية.

كان الاقتصاد فى القرون الوسطى فى أوروبا يعارض الثراء الفاحش للبعض على حساب الآخرين، وكانت الكنيسة تنادى بالتوسط والاعتدال، وكانت القواعد الكنسية تمنع الإقراض بالفائدة.

وكان كالفن* هو الذى ميز عام ١٥٤٥ بين القوانين السماوية والقوانين البشرية بهدف تبرير عمليات منح القروض والتعامل فيها، وبالتالى إعطاء شرعية حاسمة للمشروع التجارى أو المصرفى. ووقف المفكرون الإصلاحيون فى مواجهة الكنيسة وجعلوا من الدين مسألة شخصية من مسائل الضمير الشخصى، ووضعوا كل إنسان أمام الله بدون أى وسيط. كانت تلك لحظة هامة وفريدة من لحظات انطلاق الفردية، ففى ذلك السياق انطلقت الرأسمالية فى نهاية القرن الخامس عشر وخلال القرن السادس عشر وأعطت للفردية زخما وتوسعا متناميين عبر العصور وقد انعكس هذا بشكل واضح على رؤية المجتمعات للجسد ولصاحب الجسد وكذلك على رؤية صاحب الجسد لجسده ولرؤيته أيضا للمجتمع الذى يحتوى هذا الجسد ويحتوى غيره من الأجساد.

لكننا قبل أن نتابع تلك التطورات الهائلة التى طرأت على مسار الحضارة الغربية الحديثة وانعكست على مفاهيم وتصورات الجسد ينبغى علينا أن نعود قليلا مع المؤلف للوراء كى نرى ما كان عليه وضع الجسد فى أوروبا فى العصور الوسطى.

* جون كالفن مصلح دينى فرنسى متشائم كان أقرب إلى البروتستانتية مع نزعة قدرية نشر كتاب المؤسسة المسيحية وهو فى السابعة والعشرين من عمره.(ش) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

الكارنفال يؤسس للانتهاك:

فى الفصل الثانى من هذا الكتاب وهو بعنوان «فى أصول تصور حديث للجسد المُشرّح» يتحدث المؤلف عن حضارة أوروبا فى القرون الوسطى وحتى عصر النهضة فيقول بأنها كانت خليطا مبهما من التقاليد الشعبية المحلية ومن المصادر المسيحية، كانت تلك «مسيحية فولكلورية» كما يصفها، تغذى علاقة الإنسان بمحيطه الاجتماعى والطبيعى، فلم يكن الإنسان متميزا عن النسيج الجماعى والكونى الذى يندرج فيه، بل يمتزج فى جمهور أشباهه، دون أن تجعل منه خصوصيته فردا بالمعنى الحديث للكلمة.

لم يكن هذا الفردى المنضوى تحت لواء الجماعة وتحت الأطر الخاصة بقيمها وتقاليدها وعاداتها وأفكارها يخرج ويصير حرا تماما إلا فى الأعياد الشعبية.

ففى تلك الأعياد كان الفرد يتحرر نسبيا من الجماعة رغم وجوده فى قلبها. وكانت هناك أعياد للمجانين والحمير والأبرياء والأسرار والحماقات والهزّليات والغوغاء وكل ما يعود، إلى منطقة منسية من التاريخ أو من الوعى البشرى.

فى حماسة الشارع والساحة العامة كان من المستحيل البقاء بعيدا، كان على كل إنسان أن يشارك فى هذا الدفق الجماعى، كان عليه أن يمتزج مع هذه الحشود المبهمة فى الهزء من الأعراف والأمور الدينية. كانت المبادىء الأكثر تقديسا تتحول إلى سخرية على يد المهرجين المجانين وملوك الكارنفال. كانت السخرية والضحكات العالية العميقة تنطلقان من كل الجهات.

كان زمن الكارنفال يعلق مؤقتا العادات العرفية الراسخة ويعيد النظر فيها وبذلك يساعد على انبعاثها وتجددها من خلال تصورها فى أشكال جديدة ومن خلال هذا العبور المبهج من المعقول إلى اللا معقول.

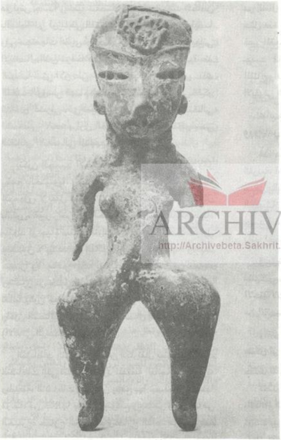
يؤسس الكارنفال - يقول المؤلف - قاعدة للانتهاك ويؤدى بالناس إلى التحرر من الغرائز المكبوتة وهى ليست دائما غرائز جنسية. إنه انفتاح لزمن آخر فى زمن الناس والمجتمعات الرصينة والمنافقة. إنه عيد نموذجى للجماعة يتحرك فيه الناس بعيدا عن التوترات والضغوط متعددة المصادر والأشكال.

هناك حاجة غلابة فى الاحتفالية الكارنفالية لصنع عالم جديد، ويحمل الكارنفال هذه الحاجة ويوسع حدودها إلى أبعد مدى، وتحى متع الكارنفال واقع الناس وتجدده وتوحد بينهم، فهم قبل الاحتفال ليسوا متساويين لا فى أعمارهم ولا أجناسهم ولا أموالهم ولا مشاعرهم.

فى مقابل هذه الأعياد الشعبية كانت هناك أعياد رسمية تقيمها الفئات الحاكمة، كانت تلك الاحتفالات والمراسم لا تعرض عالما منصهرا (كاحتفالات الشوارع) بل عالما منفصلا، كانت تعرض تسلسلا هرميا للممثلين (كما هو الشأن بالنسبة لنظام الحكم) وكانت تكرس القيم الاجتماعية والسياسية والدينية الراهنة والقديمة وتثبت بذلك بذرة الطبقات والتمايز بين الناس. كان الكارنفال يحل ويمزج ويسخر وكان العيد الرسمى يثبت ويميز ويتجهم ويرتدى أقنعة التظاهر والنفاق .

يتعارض الجسد المضحك والأعياد الكارنفالية بطريقة جذرية مع الجسد الحديث، الجسد الكارنفالى الذى يربط بين الناس، فهو إشارة لتحالفهم. أما الجسد الحديث

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



امرأة من الفنون البدائية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهو جسد يؤكد الفردية ومن ثم يؤكد التمايز والانفصال هو ليس جسداً رسميا منفصلا كما كان الجسد الخاص بالسلطة فى أوربا فى القرون الوسطى وما بعدها أيضا وفى مجتمعات أخرى حتى اليوم لكنه أيضا جسد يعانى الانفصال الذى فرضه هذا الصعود الخاص للفردية منذ النهضة حتى الآن على. يعود المؤلف إلى باختين - ذلك الناقد الروسى الهام شديد التأثير الآن على الفكر النقدى الغربى - فى تمييزاته بين الجسد الاحتفالى الشعبى الانصهارى الضاحك، والجسد الرسمى التقليدى الانفصالى المتجهم.

يتكون الجسد الاحتفالى من نتوءات ونواشز وهو يطفح بالحيوية، يمتزج مع الجمهور، بل هو ذاته الجمهور، لا يقبل التمييز ولا القيود، منفتح وعلى اتصال بالكون، غير راض عن الحدود، يحمل فى طياته حياة ستولد أو حياة ستفقد لتولد من جديد، جسد كما يقول باختين لا يبتعد عن العالم ولا ينغلق فى وجهه. ولا يعد مُنجزا ولا جاهزا، لكنه يتجاوز ذاته ويتخطى حدوده ويتحرر من خجل الثقافة البرجوازية. وعلى عكس ذلك تماما يكون الجسد الرسمى وتكون الاحتفالات الرسمية وتكون التماثيل الرسمية والأعمال الفنية الرسمية (الأغانى الرسمية مثلا).

النشاطات التى كان إنسان الكارنفال يبتهج بها كانت النشاطات التى تنتهك الحدود المفتعلة القائمة بين غريزته وطبيعته، النشاطات التى كان يطفح بها جسده ويطفرمنها فرحا، من خلالها يعيش ويتوسع ويستمر ويتواجد فى الخارج، خارج الجسد وخارج الذات. من بين هذه النشاطات نجد التزاوج والحمل والموت والأكل والشرب والجنس وإشباع الحاجات الطبيعية المختلفة، كلما كان الوجود الشعبى مؤقتا (لأنه ليس مضمونا أو متوفرا كما هو الحال بالنسبة للوجودالرسمى) زاد التعطش لاشباع مثل هذه الحاجات. انه نوع من الجسد المؤقت العابر غير المقيم المستعد دوما أن يغير من هيئته دون كلل. جسد فاغر باستمرار. لا يمكن أن يوجد إلا فى حالة انفتاح وافراط يستدعيها الأكل وتكون المائدة هى النموذج الايقونى الباعث على الفرح والضحك والسرور.

عاد باختين إلى أعمال زابلين وسيرفانش وبوكاس واستفاد منها فى تحليله لهذه الاحتفالات.

هذا ما كان عليه الحال قبل عصر النهضة ونمو الفردية، أما بعد ذلك فقد بدأ يتكون فى المجتمع الغربى ما يسمى بالجسد العقلانى؛ الجسد الذى يجسد التصورات الحديثة؛ الجسد الذى يبنى الحدود بين الفرد والفرد، جسد أملس، معنوى بلا خشونة، محدود ومتحفظ ومؤكد دائما لخصوصيته وانفعاله، مفصول ومنغلق على ذاته.

وسيتم تحقير أعضاء ووظائف «الكارنفال» شيئا فشيئا وستصبح مواضيع للحياة الخاصة الضيقة وتنظم الاحتفالات وتؤسس بعد ذلك على اساس الانفصال أكثر من الاتصال.

وتظل هناك مجتمعات يقال عنها انها البدائية هاربة بشكل أو بآخر، من هذا الانفصال.

جسد البنات.. جسد البدائى

تحدث المؤلف فى الفصل الأول عن مجتمعات «الكانا» البدائية والتى تعيش فى جزر ميلانيزيار التى توحد بين الجسد الإنسانى والمملكة النباتية، وحيث يعطى لكل جزء من أجزاء الجسم البشرى بعض أسماء الجذور واللحاء والفروع والثمار الخاصة بالنباتات.

لا يدرك الجسد هنا كشكل ومادة معزولين عن العالم، فالجسد يشارك بأسره فى طبيعة تتمثله وتغمره، ويتمثلها ويغمرها فى آن معا.

هذه الصلة مع العالم النباتى ليست صلة مجازية بل هى هوية جوهرية. لقد انتفض شيخٌ مسن فى وجه الدركى الذى جاء للبحث عن طفل كى يجبره على القيام ببعض الأعمال الصعبة كان يفرخ بها البيض على سكان هذه القبائل قائلا «انظر لهذه الذراع، إنها من الماء» فالطفل فى ضوء هذا التصور البدائى كما يشير المؤلف يكون شبيها ببرعم الشجرة؛ يكون مائيا فى البداية ثم يخشوشب ويصبح صلبا مع الزمن.

فى مثل هذه المجتمعات تستخدم الكلمة الدالة على جسم الإنسان كى تشير إلى جسم الليل وجسم الماء وجسم أدوات قطع الأشجار وغيرها، هنا لا يصبح للجسد نهاية، فلا حدود بين عوالم الأحياء والأموات فالجسد لا ينتهى والمادة لا تفنى ولا تستحدث حتى قبل أن يقول العلم بها بطريقته الخاصة والموت ليس شكلا للعدم بل حالة من حالات التحول والوجود الآخر، والمتوفى يمكن أن يحل فى حيوان أو شجرة أو قطرة ماء أو إنسان آخر، ويمكن أن يعود إلى القرية أو المدينة بعد موته ويختلط بالأحياء والإنسان لا يوجد من خلال حياته إلا من خلال علاقاته بالآخرين وهو لا يستمد عمقه وقوته وقوامه إلا من مجموع صلاته بالآخرين. هذه سمة احتفى بل المؤلف نوعا ما لكنه أشار أيضا إلى ما يكتنف هذا التصور من سلبيات ، حيث يتحول الفرد إلى عنصر مبهم فى مجموعة رمزية ولا تصبح هناك حدود خاصة للجسد ولا فردية متميزة للذات، وليس هناك إمكانية للفرد أن يتمايز، وهناك إمكانية دائمة للسيطرة عليه ونفيه وإذابته من خلال مسميات وسلطات عديدة ومتنوعة.

ظلت المجتمعات التى يقال عنها بدائية أو تقليدية تتحرك فى عالم وصفه لوسيان فيڤر بأنه «لا يحدد شئ فيه بشكل صارم، وتغير فيه الكائنات نفسها، وهى تخسر حدودها، بطرفة عين، ومن دون إثارة أى اعتراض، وتحول شكلها ومظهرها وبعدها وعالمها وها هى القصص العديدة لأحجار تنشط وتدب فيها الحياة وتتحرك وتتقدم وهاهى الأشجار التى أصبحت كائنات حية، والحيوانات التى تتصرف كالرجال، والرجال الذين يتحولون بإراداتهم إلى حيوانات، وهناك حالات نموذجية كحالة الذئب ـ الدفنة، والكائن البشرى الذى يمكن أن يتواجد فى آن واحد فى مكانين متميزين من دون أن يتفاجأ أى شخص من جراء ذلك: فهو فى الأول إنسان وفى الثانى حيوان» (ص٣٢ من هذا الكتاب)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه النزعة الأحيائية Animitic القائمة عى أساس وحدة الوجود وعلى أساس التداخل بين الإنسانى النباتي والحيواني والجمادى هى إحدى أبرز خصائص الفكر البدائى والجمعى والأسطورى وهى ما حاولت الحداثة أن تعيد النظر إليها وتفككها وتنقدها على نحو صارم وعنيف. وتظل هذه النزعة مميزة للطفل فى مرحلة ما قبل التفكير المنطقى (عند بياجيه مثلا) وتظل أيضا إحدى الخصائص المميزة لروح الشاعر والفنان والبدائى والانسان الخيالى والرومانسى.

وقد ارتبط الخلاص التدريجى من مثل هذه النزعات الإحيائية بتميز الجسد وتميز الفرد، فالنزعة الإحيائية توحد الإنسان والآخر والحياة والكون بينما النزعة الحداثية تفصل بين الإنسان والآخر والحياة والكون.

لقد أدى الوعى المتزايد باستقلالية الجسد وخصوصيته إلى تزايد الوعى باستقلالية الفرد وتميزه، وإلى تزايد المناداة بحريته وتفرده، وإلى تراجع الحضور الكثيف للقيم والأطر والتقاليد الجمالية بكل ما تشتمل عليه من قمع وقهر وتسلط وتخلط واستبدادية ويتم تغليفها أحيانا فى إطار مبادئ رومانسية وميتافيزيقية. لقد أدى النفى المتزايد للفرد العادى إلى سيادة واضحة للفردية ولحكم الفردية وللشمولية السياسية وأدت اذابة الفوارق بين الأفراد إلى جمود وخاصة فى الابداع وتحجر واضح فى الخيال، فكل ما كان يمكن للفرد أن يقوم به كانت تقوم به الجماعة، وكانت تقوم به لصالح فئات خاصة، وكان الفرد قطرة لا قيمة لها فى محيط ركن فى اعماقه رغم هذه الحركة التى تبدو هائجة على سطحه..

الفردية تواصل صعودها:

أخذ البناء الفردى يتقدم ببطء داخل مؤسسات عصر النهضة وعقلياته. واقترن تفرد الإنسان مع نزع القداسة عن الطبيعة ومع تزايد التفرد والفردية أصبح الجسد حدا بين الانسان والآخرين. وبفقدانه لا نغراسه فى الجماعة وبانقطاع عن الكون أخذ الانسان المثقف خاصة، ينظر إلى نفسه باعتباره مثقلة بالجسد الذى طال رزوحه ومكوثة فى المكان والجسد الذى انفصل عن الآخر وعن الكون وعن ذاته بالمفهوم القديم، بدأ يستكشف الآخر، ويستكشف الكون، ويستكشف الذات، بمفاهيم وطرائق جديدة فمع تنامى روح الفردية تزايدت مشاعر الخوف وعدم الثقة لدى الأمير وزادت شكوكه فى المحيطين به نتيجة للتطلعات الشخصية لكل منهم فبدأ يتخلص منهم واحدا تلو الآخر بأن يرسلهم إلى المنافى أو فى غزوات استعمارية إلى الشرق أو فى فتوح واكتشافات (استعمارية ايضا) إلى الغرب وإلى الجنوب. وظهرت صورة الفنان الذى لا ينتمى للعالم، بل لذاته، ووجد آلاف الرجال أنفسهم هائمين فى المنافى تحت دعاوى عديدة، لكنهم بدلا من أن يستسلموا للحزن نتيجة لانفصالهم عن جماعاتهم الأصلية، أخذوا يطورون شعورا جديدا بالانتماء للعالم الأوسع، لقد أصبحت الحدود الوحيدة المقبولة من جانب رجال عصر النهضة الجدد هؤلاء هى حدود العالم، وقد كشف هذا الطموح عن نفسه فى شكل غزوات ورحلات وحملات واستكشافات كما قلنا، كما كشف عن نفسه بعد ذلك فى شكل كشوف للعالم والذات والجسد نفسه، وقد كانت هذه الحرية التى شعروا بها نتيجة لهذا التحرر من الجماعة بمفهومها القديم مؤدية فى أغلب الأحوال إلى تقييد واضح لحرية الآخرين وإلى مذابح ومجازر وحروب إبادة يعرفها الجميع.

لقد أصبح الانسان الفردى بعد عصر النهضة وخلاله يعلم جيدا أنه هو الذى يصنع قدره ويقرر الشكل والمعنى اللذين يمكن أن يأخذهما المجتمع وقد أدى الانعتاق من الشأن الدينى إلى تزايد الوعى بالمسئوليةالشخصية وهو وعى سيؤدى بعد ذلك إلى الانعتاق من الشكل السياسى الاستبدادى وإلى الولادة الباهرة للديمقراطية.

فى مقابل الحملات والغزوات والكشوف التى كانت تتم خارج أوروبا كانت هناك كشوف وحملات وغزوات من نوع آخر تتم بداخلها، أحد أبرز هذه الحملات والكشوف جرت على الجسد الإنسانى نفسه، تمت مرة بالنسبة له من منظور علم التشريح وتمت مرة أخرى وفى نفس الآن من منظور فنون الرسم والتصوير.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحة الجسد وجسد اللوحة:

مع تقدم علم التشريح خاصة على يد الطبيب البلجيكى «فيسال» (١٥١٤ - ١٥٦٤) وأيضا قبله على يد المصور الإيطالى ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩) انزاحت القداسة من الجسد وأصبحت عمليات تشريحه تتم على الملأ فى الساحات أمام جماهير غفيرة من البشر، ومع تقدم فنون الرسم والتصوير تقدمت علوم الطب، كان كلاهما يستكشف الجسم الانسانى بطريقته الخاصة.

وكانت كل دراسة فى علم التشريح وكذلك كل لوحة جديدة بمثابة الحل الخاص لتعطش المشرحين والفنانين للوعى والمعرفة والفهم واليقين، واستمر هذا التعطش منذ ذلك التاريخ حتى الآن، استمر عبر تاريخ العلم كافة وعبر تاريخ الفنون كافة.

كان كتاب «بناء الجسد البشرى» لفيسا يمتلئ بلوحات لاجساد معذبة مثقلة بحالات من القلق أو الرعب الهادئ، وكانت هذه الاجساد تمثل طائفة من الأوضاع الشاذة لمتحف خيالى للتعذيب، رفهرسا حلميا أو كابوسياً لما لا سند له من دعاو وأفكار. كذلك كانت بعض لوحات بعض الفنانين كلوحة ملاك علم التشريح لداجوتى تصور تفاصيل الجسد البشرى على نحو لافت متميز، وهى لوحة كان لها تأثيرها الواضح على الفنانين السرياليين فى القرن العشرين.

كان عالم التشريح يصور الجسد كلوحة فنية، وكان الفنان التشكيلى يصور الجسد كعالم تشريح وفى الحالتين كان هناك اختصار للجسد واختزال ونزع للهالات التى طالما احيط بها، وفى نفس الوقت تأكيد وجوده الخاص والفريد، لقد طرح الكون الخارجى إلى خلفية الصورة وتم دفع الإنسان إلى المقدمة وتم دفع جسده إلى مقدمة المقدمة.

ثم قدم كوبر نيكس وجاليليو رؤيتهما الخاصة للكون والعالم وطرح ديكارت رؤيته الخاصة للإنسان وفى «خطاب فى المنهج على نحو خاص» وفيما بين القرن السادس عشر والسابع عشر ولد إنسان الحداثة: انسان منفصل عن ذاته وعن الآخرين وعن الكون ولم يعد لديه سوى جسده يدافع عنه، وقد كان هذا الدفاع يتم من خلال الهجوم على هذا الجسد نفسه أو على النفس الموجودة داخل الجسد أو على العالم الخارجى، أو على الأخر، أو على الكون الخارجى

التمهيد لظهور طبقات جديدة:

مع تزايد الفردية وانقطاع الروابط وتزايد الاتصالات واعطاء قيمة متنامية للحياة الخاصة أكثر من الحياة العامة انبثق فى القرن السادس عشر شعور جديد: انه حب الاستطلاع Curiosity أو الفضول، تزايد الرغبة فى معرفة المجهول، ولم يكن التشريح إلاتعبيرا محدودا عن هذا التوق العارم المميز للإنسان منذ وجد على هذه الأرض الذى يكشف عن نفسه فى الدهشة والتساؤل والذى انبعث الآن فى القرن السادس عشر على نحو عارم وفريد وغير مسبوق.

ومن التطلع والاستكشاف لأجساد (جثث) الموتى انتقل الأمر إلى استكشاف أجساد الأحياء، المشوهة والسليمة، وإلى استكشاف لجسد العالم وجسد الكون كذلك، استكشاف للقارات والحضارات والبشر الآخرين. وإلى استكشاف لما هو داخل الجسد من أحلام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانفعالات وغرائز ظهرت نتائجه بعد ذلك فى كتابات دارون وجالتون وفرويد ويونج ورأيش وغيرهم من الباحثين.

تزايدت الدراسات التشريحية والدراسات الجمالية وتزايد الاهتمام بعرض الأجساد ودراسة نسبها وتزايدت عمليات تهريب الموميات من مصر إلى فرنسا وكانت هذه المومياوات تباع جنبا إلى جنب مع جثث البؤساء والمرضى والموتى لطلاب والطب والباحثين والمهتمين.

ومع تقدم المشروع التشريحى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر وتزايد ثماره تم الحط من قيمة المعارف الشعبية وتم اضفاء طابع شرعى متميز على المعرفة البيولوجية الطبية الوليدة، لقد أصبحت معرفة الجسد وما يرتبط به وقفا رسميا لفئة معينة من المتخصصين الذين تحميهم وتحمى خطابهم شروط عقلانية. ولم تكن هذه الثقافة الجديدة خاصة بالعامة أو الكثرة بل بالقلة المتميزة، بطبقة جديدة تكونت وتنامت، قلة لكنها مؤثرة، هذه القلة التى ستضم بعد ذلك الفلاسفة والشعراء والفنانين جنبا إلى جنب مع علماء الطب وعلماء الطبيعة وعلماء الرياضيات، ثم يحدث الانفصال الخاص بين هاتين الجماعتين بعد ذلك فيما أطلق عليه با بسنو أزمة الثقافتين: ثقافة العلم، وثقافة الفن والأدب.

الفن والأدب لأنهما أقرب لروح الإنسان وضعا مع الثقافة الشعبية وظلت هذه الأزمة تعبر عن مجتمع لم يتخلص بعد من آثار تلك الثنائية القديمة بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية كما تظهر فى ذلك التمييز الخاص بين الطب الرسمى فى الجامعات والمستشفيات، والطب الشعبى (فى الشوارع والحارات والأماكن الشعبية) كان ديكارت مفتونا بعلم التشريح لدرجة أنه أشار إلى عجل مسلوخ على طاولة وقال لزائره الذى سأله عن مكتبته «هذه هى مكتبتى».

وقد ميز ديكارت بين الجسد والروح ورفع - رغم ذلك من قيمة الروح وأكد على الفكر أو الـ Cagita باعتباره وعيا خاصا بالفرد ويرتكز بشكل مواز على الحط من قيمة الجسد، الفكر يحصل على معرفته من خلال تميزه عن الجسد، وقد قام ديكارت بدور كبير - بعد جاليليو - فى تكريس النموذج الميكانيكى الآلى للجسد وساعدت سيطرة المهندسين فى الموانئ وفى المصانع على التركيز على عالم الوقائع لاعالم القيم، ولم يعد هناك من سرفى نظر هذه القلة المتميزة لايمكن للعقل أن يصل إليه وتزايدت حركة الفكر الذى يسعى لاختزال مجموع حركات العالم واضطرابات الوعى البشرى فى مجموعة من القوانين الموضوعية، وفى تكرارات يمكن التنبؤ بها، وقد أخذت هذه الحركة فى الانطلاق بقوة خلال القرن السابع عشر ولن تكف هذه الحركة مطلقا عن ممارسة تأثيرها بأشكال مختلفة بعد ذلك وحتى الآن.

جسد الالة وآلة الجسد:

حط ديكارت كما أشرنا من قيمة الجسد وأعلى من قيمة العقل وقد أدى الأمر فى النهاية إلى أن يتصور الجسد كآلة أو كجثة وساعدته الكشوف التى حدثت فى أوروبا للتليسكوت والمطبعة والتقدم الذى حدث فى علوم الميكانيكا والفيزياء والرياضيات على تكريس نموذجه الميكانيكى للجسد الانسانى وهو النموذج الذى يتصور الجسم كآلة تتحكم فيها الغدة الصنوبرية، هذا رغم

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الفنون البدائية

تأكيده المتكرر على ضرورة وضع الكثير من البديهيات المزعومة موضع الشك والتساؤل.

مع انتشار العديد من الالات والأجهزة بدءا من القرن السادس عشر (كالمطبعة والساعة مثلا) بدأ يطغى تصور للعالم وللجسد باعتبارهما يماثلان الآلات، ومادمنا نستطيع أن نتحكم فى هذه الآلات ونسيطر عليها ونسيطر من خلالها، فإن العالم وكذلك الجسد يمكن أن يكونا موضوعين للسيطرة والتحكم، وهكذا ظهر تمثيل للجسد ووظائفه من خلال هيكل ميكانيكى يفترض أسبقية بناء الأجهزة الآلية الماهرة المكتفية بذاتها حد الأتمتة (أو الأوتوماتيكية التامة) وامتد النموذج الآلى الميكانيكى الذى فرض على الانسان وجسده إلى المجتمع من خلال تطبيقات طورتها البرجوازية والرأسمالية الوليدة المتعطشة للغزو والسيطرة على العالم، فإذا كان الإنسان يشبه الآلة، فالعالم يشبه الآلة أيضا وهما معا يمكن السيطرة عليهما، ويمكن للمهندس وصاحب المشروع التجارى أن يقود حركة الغزو والسيطرة هذه.

يقبل الجسد الإنسانى السيطرة والتقسيم والعمل الجزئى التكرارى الممل الرتيب وكذلك العالم قابل للسيطرة والتقسيم والعمل الشاق من أجل خدمة السادة الجدد. وفى المصانع سيلتصق الانسان بالآلة دون أن يتميز عنها بشكل حقيقى، وبدلا من أن يسيطر عليها تصبح هى مسيطرة عليه وتتزايد شعور الانسان بالاغتراب وتخارج قوته عنه وإفلات مصيره من يده كما انتبه إلى ذلك **هيجل وماركس** بعد ذلك ثم اننا نجد وبعد ذلك بسنوات عديدة أن **ميشيل فوكو** ينتبه وينبه ويكشف عن أن هذا النموذج الآلى الميكانيكى للانسان امتد ليشمل المعامل والمدارس وثكنات الجيش والمستشفيات النفسية وغير النفسية والسجون، وأن الآليات الموجهة لهذا النموذج كانت هى تجميع وتنظيم المكان والإنسان والممارسات حسب نظام دقيق من تقسيم العمل وتخصيصه ومن المراقبة والعقاب مما يؤدى فى النهاية إلى انقياد الأشخاص وإلى الوصول إلى النتائج المرجوة المؤكدة لانعزال ومصالح الطبقة الجديدة من التجار والرأسماليين ومن يلوذ بهم ويعمل فى خدمتهم من علماء ومفكرين.

لقد كُتب كتاب الإنسان - الآلة الكبير كما أشار فوكو فى سجلين، فى أن معا: السجل التشريحى الميتافيزيقى الذى كان ديكارت قد كتب صفحاته الأولى ثم أكمله الأطباء والفلاسفة، والسجل التقنى السياسى الذى تكون من مجموعة كاملة من القواعد العسكرية والمدرسية والاستشفائية ومن الطرق التجريبية التى ابتكرت من أجل مراقبة وتصحيح عمليات الجسد أو اندفاعاته غير المأمونة لقد انتقد ماركس صورة الإنسان كآلة حينما تصور الإنسان الفرد وكأنه فى انسحاقه ظل الآلة يتحول إلى عنصر واحد من أعضائه وتحول هذا الإنسان لدى **كافكا** إلى «صرصار» ولدى **شارلى شابلن إلى آلة أخرى** خاصة فى فيلم «الأزمنة الحديثة»، آلة تعمل هذا الجزء أو ذاك دون استمتاع وعلى نحو تكرارى ممل ورتيب.

جغرافية الفم والعين:

مع تحول المجتمعات الغربية بدءا من عصر النهضة حتى الآن تحولت جغرافية الوجه، فالفم لم يعد فاغراً مفتوحا أو مكانا للشهية الشرهة أو الصرخات العالية فى الساحات العامة كما كان عليه الحال فى احتفالات الكارنفال القديمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد أصبح وعلى نحو متزايد تابعا نفسيا لحالات الجسد والعين تراجع بعد عصر النهضة دور الفم المفضل فى الشراب والطعام والصراخ والغناء والجنس وأصبح التوهج الاجتماعى للكارنفال نادرا. وتقدمت العين كى تقوم بدورها أكثر فى الثقافة الطالعة الجديدة، لقد كانت آلة الاحساس بالمسافة، فأصبحت الأداة الجوهرية للحداثة. لقد سمحت بالاتصال وقامت بالانفصال فى نفس الوقت، أصبح بإمكانها أن تنفتح وأن تنغلق فى نفس الوقت، زادت طاقاتها وإمكانياتها وأصبح لها حضورها المزدوج الذى يستكشف الداخل والخارج.

أصبحت العين ذات حضور كثيف فى لوحات فنانى عصر النهضة وفى أيقوناته ثم تزايدت كثافة هذا الحضور فى عمليات الاستكشاف للعالم والجسد والحياة من خلال الميكروسكوب والتليسكوب والقراءة والطباعة ثم السينما والتلفزيون والكومبيوتر بعد ذلك.

كما تزايد أيضا الاستكشاف للفضاء الخارجى من خلال الرحلات إليه والإقامة به أيضا مع نمو الفردية فى أوروبا خلال عصر النهضة وبعده ظهرت اللوحات الفنية التى تهتم بالفرد، لقد أصبح جسده قائما بذاته وتطور فن البورتريه وظهرت لوحات عديدة لميكل انجلو وروبنز ورمبرانت وجويا وغيرهم تمجد الجسد الإنسانى.

وارتبط المجد أكثر فأكثر بالشعراء أمثال دانتى وبيترارك وبالرسامين أمثال بوتشيللى وانجلو ودافنشى ولم تعد المدن الإيطالية تزهو وتتفاخر بالقديسين فقط، بل بالسياسيين الجدد والشعراء والعلماء والفنانين والفلاسفة وامتدت حالة الزهو هذه إلى أوروبا كلها وظلت العين الإنسانية تواصل استكشافاتها، ولم تختف الروح الكارنفالية تماما، بل كان هناك حنين ودائم لها، طورت هذه الروح القديمة من أشكالها وأن افتقدت زخمها القديم، وظهرت أشكال عديدة من فنون الأداء فى المسرح والسينما والغناء والموسيقى بلغت أوجها فى موسيقى البوب والراب والموسيقى الألكترونية الحديثة وتطورت اشكال الحفلات الموسيقية فاصبحت تقام فى العراء والمساحات المفتوحة، ومع ذلك فقد ظل الانفصال الذى حدث بين الجسد الشعبى والجسد الرسمى قائماً فى شكل هذه المنصات التى يقف عليها المطربون والفرق الموسيقية، وهو انفصال ولم يكن موجودا بطبيعة الحال فى تلك الحفلات الكارنفالية القديمة.

النقد الذاتى والتصحيح الذاتى:

انعكس هذا الانفصال عن الجماعة فى أوروبا كما ذكرنا فى شكل انفصال عن الذات وعن العالم وعن الآخرين، لكن هذا الانفصال ذاته كان هو الضرورة الغلابة الدافعة نحو مزيد من الاتصال ونحو المزيد من الاكتشاف للجسد والذات والآخر والعالم: اكتشف العالم الجديد «أمريكا والقطبين» واكتشفت مواقع مجهولة فى أفريقيا وآسيا واستراليا وتم اكتشاف واختراع العديد من الأجهزة العلمية والطبية والآلات حتى وصل العالم إلى هذا الشكل الجديد بفعل ما قدمته أوروبا وما قامت به اليابان والولايات المتحدة بعد ذلك من خلال السير على منوالها. لسنا فى حاجة إلى تأكيد أن ذلك قام على أسس من اكتشافات وانجازات عربية وإسلامية سابقة، ولكن أين هى هذه الاكتشافات والإنجازات الآن؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تزايد الخطو المحموم لاكتشاف مواضع عديدة فى المخ البشرى توجت باكتشافات **بروكا** بمواضع نطق اللغة **وفيرنيكة** لمواضع فهم اللغة فى القرن التاسع عشر ثم باكتشافات **روجر سبيرى** لمواضع انفعال التفكير بالصور والخيال فى المخ فى القرن العشرين وابتكرت آلات وأجهزة تعوض نقص الحواس والعقل والتليفون للاذن والتواصل عن بعد الراديو والتليفزيون والفاكس. والكومبيوتر.. الخ).

ظهرت الأشكال المعبرة عن الانفصال أيضا فى شكل المبانى الحديثة ، وشكل العلاقات الانسانية الحديثة وأيضا شكل الطب الحديث الذى هو كما يقول المؤلف طب الجسم وليس الانسان، الطب الذى يعالج الجسد لا الروح، الانفلونزا الا الحزن والاكتئاب.

لم تعد هالة الجسد رائجة فالعلم والتقنية الوفيان لمشروعهما للسيطرة على العالم يسعيان فى حركة متناقضة ظاهريا لاستبعاد الجسد وتخليده فى نفس الوقت، لاسعاده وإحداث الشفاء له فى الوقت نفسه.

جسد الإنسان هو مكان الانطلاقة الاولى للامل والحياة والتفاؤل والتمكن والسيطرة والتقدم والمجاوزة والانتصار على كل مظاهر النقص والقصور وهو مكان الانفعالات والغرائز والاحلام، وحالات الفرح والحزن والشيخوخة والموت، مكان الخيال والتفكير والمنطق والتصورات والابداع والفرح اللانهائى بالآخر الذى انفصل عنه والذى يحنُ دائما اليه.

لقد أدت عمليات التحرير المتراصلة للجسد فى المجتمعات الغربية إلى تمييزه واحترام صاحبه واعطاء الإنسان إحساسا بالخصوصية والكينونة والتفرد، ولكنها تركته أيضا فى براثن حالات من القلق والصراع والانفصال، وهو انفصال كان يتم تأكيده دوما من خلال طقوس تؤكد ضرورة منع التلامس الجسدى مع الآخر (أحيانا يعد هذا علامة على الشذوذ الجنسى اذا تم بين رجلين مثلا) وتظل هناك مسافات بين المتحادثين وصيغ تعبر عن التقارب أو التباعد وإشارات توحى بالألفة أو النفور.. الخ.

تزايدت فى المجتمعات الغربية فنون صناعة الجسد وفنون الاهتمام بالجسد وظهر ذلك فى هذا التطور الهائل فى علوم وفنون الاعلان والتجميل والموضة والغذاء والرياضة والعطور ومسابقات ملكات الجمال ومكافأة المتفوقين فى الالعاب الرياضة على نحو مبالغ فيه أحيانا وتطور أشكال الملابس الخارجية والداخلية والاكسسوارات والسيارات وظهور مجلات وصحف عديدة لكل المجالات والموضوعات السابقة وأصبحت صناعة النجوم فى السينما والمسرح والرياضة والأزياء والغناء والموسيقى والتليفزيون والحياة والسياسة بشكل عام هى إحدى الهموم الأساسية للإنسان الغربى وفى كل هذه الحالات هناك تأكيد خاص على الجسد الجميل القوى المكتمل الخاص لكنه البعيد والمنعزل والمنفصل والذى ينظر اليه من بعيد.

قد يعبر هذا الجسد عن الجماعة: عن انفعالاتها وأحلامها ومشاعرها وطموحاتها وضحكاتها وصراعاتها وامنياتها، لكنه فى واقع الامر هو ذاته منفصل عنها كجسد خاص ينبغى الحفاظ عليه فى شكله هذا الخاص النادر الفريد.

تنوعت علوم الطب وازدادت تخصصا فظهر طب الطفولة وطب الشيخوخة وطب الاجنة وطب التجميل وطب

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

النساء والتغذية.. الخ وتخصص الطب أيضا فى دراسة كل الأعضاء: الفم والانف والحنجرة والقلب والمثانة والجهاز التناسلى والاذنين والكليتين.. الخ ازداد لهاث الإنسان وراء الصحة لأن حياته السريعة المتلاحقة المتخصصة المنعزلة كثيرا ما تدخله فى براثن المرض: الجسمى أو النفس وازدادت حيل الانسان لاستجلاب واستحضار تلك الافراح القديمة: من خلال حفلات الموسيقى والرقص، ومن خلال مشاهدة العروض السينمائيةوالموسيقية والمسرحية، ومن خلال القراءة، ومن خلال الأعمال الخيرية، ومن خلال الرحلات، ومن خلال المخدرات، من خلال الشذوذ، من خلال استجلاب أساليب ثقافية من حضارات أخرى كاليوجا والزن والوخز بالإبر الصينية.. الخ وكّلها أساليب موجهة أساسا لعلاج الروح من خلال طقوس خاصة بالجسد فى ظل الفشل المتزايد أحيانا للمشروع الخاص بالطب النفسى الكيميائى أو الفرويدى كما عبر عن ذلك الطبيب النفسى الامريكى «لانج» فى العديد كتاباته.

يزخر هذا الكتاب بالحديث عن موضوعات عديدة مرتبطة بالجسد وبالنظرة الحداثية للجسد فى أوروبا وأمريكا خاصة، ومن هذه الموضوعات على سبيل المثال لا الحصر: المعرفة الطبية المتزايدة حول الجسد دخول المعرفة الشعبية للجسد فى المعرفة الطبية - سيطرة النظرة - الضجيج - المبانى الحديثة - الروائح - المنشطات - الأدوية - الجسد الحاضر - الغائبات - الإعلانات - الصحة - الشكل الخارجي - وسائل الترفيه - الطقوس الحديثة لمحو بداهة الجسد (كما فى حركات - النادل فى المقهى أو الفندق المصطنعة وغير الحقيقية للحصول على نفحات الزبائن) - جسد المرضى - جسد العميان - جسد الشواذ - أجساد المعوقين أجساد المجانين والمتقدمين فى السن - نظرة الآخر - الانسان وقرينه أوالجسد كأنا آخر) - سر الجسد - الجسد والفئات الاجتماعية المختلفة - أزمة المؤسسة الطبية - وضع الجسد فى العالم الذى أصبح صورة (وسائل الإعلام التكنولوجيا الحديثة، التصوير الفيديو - الكومبيوتر) - الصورة الذهنية - تجارة المنى والبول والعرق والجلد والحمل البديل وأخيرا الاستنساخ (ص٢٢٢ - ٢٢٣) رؤى الحداثة عن جسد الانسان (رؤية الشك والابعاد وهى رؤية ضعيفة هشة تنزع عنه طابعه المادى والرؤية الخاصة بالخلاص للجسد من خلال تمجيده والاهتمام بمظهره ورفاهيته وشبابه من خلال الأدوية والاغذية.. الخ

ويرى لوبورتون أن هاتين الرؤيتين تعانيان فى حالة انفصالهما وهى قائمة فعلا من قصور شديد والأمر يدعو لتكاملها. تتميز الحضارة الغربية دون شك بقدرتها الخاصة على مراجعة النفس، بقدرتها الخاصة على مراقبة الذات وعلى نقد هذه الذات وعلى الاعتراف بالخطأ ومحاولة تجاوزه من خلال عمليات تصحيح ذاتى Self - Cassectien دائمة لا تتوقف.

ليست حضارة الغرب كلها مزايا وليست كلها عيوب، وليست حضارتنا كلها مزايا ولا كلها عيوب لكننا مازلنا نفتقد دون شك لهذه القدرة الخاصة التى تتميز بها الحضارة الغربية والخاصة بالاعتراف بالخطأ والتصحيح الذاتى، هذا رغم أن العديد من هذه الأخطاء كانت تحدث فى حقوقنا وكان يتم تصحيحها على حسابنا أيضا وأن كان لا ينبغى أن نلوم أحدا اليوم على تخلفنا سوى أنفسنا. الكتاب صدر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

منال السيد

ناس تغيب جداً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى المصلحة التى تعمل بها، سيلتفت الموظفون لبعضهم البعض يتأكدون من إجاباتهم، ثم سيقولون «إنها ليست موظفة هنا» سأتعصب قليلاً وأقول إنها سمراء ونحيفة ولها عينان واسعتان وشعر تبدو جعدته رغم غطاء الرأس، سينظر أحدهم لزميله ويقول «تكونش بتسأل على منيرة» فأقول لا اسمها غادة رفعت، وقتها سيبدو على وجوههم الضجر ويقولون «إذن فهى ليست هنا».

فى ميدان «الحدائق» أنصت لوقع حذائى على الأرض، أبطئ خطوتى وأفكر، هذا الدبيب لا يخصنى، ثمة دقات مثل صدى صوت خفيض، الأصول أن تدق القدم الواحدة دقة واحدة فكيف يكون إيقاع مثل إيقاع ساعات الحائط، دقة واضحة وأخرى خافتة، يحدث هذا فى كل خطوة، وفى ميدان الحدائق حيث النور البرتقالى والناس التى تسير بسرعة وبتأنٍ وبدهشة، وعلى مقاعد الميدان الرخامية يتكلمون بود عن أشياء طرية مضت أو عن أشياء مريبة تدفعهم للصمت، وبائعو الشاى الرخيص يرنون بملاعقهم على حواف الصوانى الألومنيوم فتقول البنات لفتيانهن «نفسنا فى الشاى» فيكون الشاى والليل ونجيل الحدائق ورائحة الذرة المشوى والكبدة المقلية بدهن الضأن وعادم السيارات وأنوار المحلات وامتدادات الكبارى العلوية المتشابكة فوق الميدان وخطوتى على الأسفلت الناشف وقطعة ظلام خفيفة أسفل شجرة مفرودة الأغصان، قطعة ظلام خفيفة تطلع لى فيها عيون غادة رفعت.

مترو الأنفاق يتأخر عشرين دقيقة قبل أن يأتى للمحطة التى امتلأت بالناس، الناس التى تريد أن تلحق بأشغالها، عشرون دقيقة مرت بعد الثامنة والنصف وثمة علاقات تتوطد لثوان بين الذين يشتمون السائق الذى تأخر وبين العيون

التى تكتفى بأن تنظر لعقارب الساعات ثم تستغفر الله العظيم ولا أعرف لماذا لم أكن خائفة من وجوه رؤساء العمل، ولا على حذائى الذى داسته احذية كثيرة ولا على ملابسى التى أفسد الزحام كيها، وأذنى التى سمعت رنين وقوع أزرار بلوزتى على أرض العربة، حتى رائحة العرق ولزوجته والعطور الرخيصة والغالية والمعدات الخاوية ومساحيق الوجة، كل الأشياء لم تجعلنى أشارك فى الالتحام بتعليق ما، كنت صامتة وفى استواء الرمل، حتى وأنا ألمح امتداد الظلام الخفيف تحت سطح الأرض بينما تبدو لى ملامح وجه غادة رفعت تومئ لى من خلف زجاج المترو، تومئ لى وتبتسم.

خفيفة والهواء خفيف، وهذا الممر المدرج بين السلطان حسن والرفاعى أدخله فتصمت الأصوات، أدخله فيبتسم الأطفال على أكتاف أمهاتهم ويدققون النظر إلى زجاج نظارتى، ولعبة الترمس إياها تخدعنى للمرة المئة، أعطش فأشترى وأشرب من ماء القلل المرصوصة وأحاول عدَّ أسهم القراطيس الورقية وأمشى فأعطش ثانيةً، أنظر لسلالم الرفاعى وأبحث عن أثر دم قديم مسفوح على سلالمه فلا أجد سوى درجات ترابية اللون ومدخلاً عاليا، خفيفة والهواء يدفع ملابسى فى اتجاه «السلطان حسن»، أمسك فردتى الحذاء بيد واحدة وأدوس على قطيفة الممر فينام شىء أو يصحو، وشىء يطير وشىء بارد على البلاط يمتص الضجيج، وشىء أصل على جناحيه إلى قاعة الضريح، ظلام خفيف وواسع ورائحة عطور وبخور، وفى السقف مئات الشبابيك الملونة تنفذ مئات الأجزاء من السماء، يذوب ضوؤها فوق الضريح، أبص على النائم بالداخل، وأراقب تشابك غلالات الستائر حوله وأتنفس، يدخل الهواء صدرى فأسمع صوت خروجه من صدر آخر، يخاف جزء بداخلى وجزء ينتشى، وجزء يقرب وجهى من الخشب المعطر، أمسه بأنفى وأقول ببطء «يا ..ه» فأسمع صوت غادة يردد «يا ..ه».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انكش فى أوراقى قرابة الساعتين، لدى صورة تجمعنا كانت هى على يمينى وعلى اليسار فريدة سليمان وخطيبها مجدى وأمامنا تجلس أم العريس البدينة وعلى حجرها حفيدتها التى كانت تنحشر فى كل الصور، انكش فى أوراقى فتطلع لى أشياء أخرى، ورقة امتحان الابتدائية، صورتى بالبدلة الزرقاء وقميص أبى الأبيض، استمارات نجاح وفشل وقصائد عمودية ساذجة لأصدقاء اختفوا تماما، انكش فيطلع خطاب بحبر أحمر دسه ولد فى يدى وغاب، تذكرة قطار القاهرة - التل الكبير درجة ثالثة، أوراق تحاليل طبية لتتبُّع مراحل فقر الدم، وأنكش فى الأوراق والصورة لاتطلع، أرتدى ملابسى وأذهب لفريدة سليمان، يفتح لى زوجها الباب وتقول هى إنها لا تعلم شيئا عن أمر هذه الصورة وإن اسم زوجها مختلف، تقول هذا فيما كانت تغلق باب الشقة لتختفى قطعة ظلام خفيفة فى الخارج وتختفى قطة سمراء بعيون واسعة كانت على وشك دخول البيت.

مجدى عبد الحافظ

الجسد الإنسانى

بين مدارس الفلسفة وفنومنولوجية ميرلوبونتى

لعل القرن الحادى والعشرين هو القرن الذى سيحتل فيه الجسد فى الدراسات الإنسانية اهتمامًا كبيرًا، وذلك بعد إدراك المدارس الفكرية المختلفة لمدى تغييبه فى العصور الماضية، ولعل ظهور جمعيات حقوق الإنسان واهتمام المنظمات الدولية بأمره يبرهن على مدى ما حظى به الجسد الإنسانى من رد الاعتبار، خاصة فى ظل ممارسات الحداثة الغربية أخيرا والتى أحالته إلى كم مهمل فى إطار فوضى الكونية والأداتية. ومن هنا أصبح الاعتماد على الجسد رهانا للخروج من أزمة الحداثة الحالية، من جهة لأن الجسد هو عبارة عن إعادة الوحدة المفقودة بين الذات والفرد الفاعل، بينما تشكل الفرقة بينهما لب الأزمة ومرض الحضارة الحديثة، ولهذا ينفى آلان تورين أن تكون الذات هى النفس المعارضة للبدن، ولكنها المعنى الذى تعطيه للبدن فى معارضته مع التمثلات والقواعد المفروضة من قبل النظام الاجتماعى والثقافى(١).

لذا لكى يتجذر كل حديث عن الإنسان.. فى الفترة الأخيرة، تم الاعتماد على الفلسفات الوجودية والفنومنولوجية التى اهتمت بشكل غير مسبوق بهذا الموضوع، فالإنسان وجود متجسد تربطه علاقات جسدية بمحيطه الحيوى، ويظل الجسد عبارة عن همزة الوصل التى تربط الإنسان بعالمه، بل هو مصدر كل إدراك حسى، مؤثر بالتالى على الذات المفكرة باعتباره الأصل والحجة الحسية التى بدونها لا أستطيع أن أعى كيانى المفكر والواعى - هناك إذن علاقة مزدوجة بينى وبين ذاتى، وبينى وبين الذوات الأخرى، قوامها الجسد. هذه العلاقة البين ذاتية Intersubjectivité ترتد لدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميرلوبونتى لأصلها البين جسدى Intercorporéité، لتؤكد على أن الظاهرة الجسدية، هى ظاهرة اجتماعية بكل المقاييس، وهذا ما جذب اهتمام كثير من العلوم الإنسانية، خاصة فى العصور الأخيرة فى محاولة أشبه بخلق نوع من «الأنثروبولوجيا المعنية بالجسد»، بحيث تتخطى دراسة الجسد بمعناه الجهازى الضيق والذى تدرسه العلوم الطبية المختلفة فتخضعه للتجريب المعملى، إلى آفاق أرحب، متجاوزة للتخصصات، و تستطيع التعامل مع الجسد فى حياته الواقعية: الشهوانية، والزمانية، وباعتباره أداة تخارج وتعبير، واتصال بالعالم والآخرين. ولعل استخدام الجسد باعتباره سلعة فى داخل عجلة الاقتصاد العالمى اليوم فى الدعاية أو الإعلان، أو منتجًا فنيا فى مجالات فنية متعددة يتم فى بعضها فصله عن طبيعته، بل ودخوله لآفاق جديدة لم يعهدها من قبل، حيث استطاع الطب أن يتدخل فى نقل أعضائه التى أقيمت لها بنوك، وتدخلت الهندسة الوراثية فى تحديد جينات الجسد المطلوب، بل واستبعاد بعضها، بحيث يأتى جسدا سابق التخطيط وحسب الطلب. وقبلها استطاع العلم التدخل فى إنتاج مواليد خارج الأرحام وفى الأنابيب، وإذا استطعنا إضافة ما وصلنا إليه عن طريق الاستنساخ والآفاق المستقبلية لهذه العملية، سيمكننا القول إن كل هذا قد أضفى على ظاهرة الجسد أهمية مضاعفة، فهذه الثورة العلمية الأخيرة والتى طالت الجسد الإنسانى إلى أبعد مما كان متصورا من قبل، هى التى بررت هذا الاهتمام غير المسبوق بهذه الظاهرة.

الجسد بين مدارس الفلسفة:

كانت النظرة إلى الجسد قديما مختلفة لحد كبير، فكان **سقراط** (٤٧٠ - ٣٩٩ ق.م) يفرق بين الجسد والنفس، إذ يقول: «الذى يعتنى بجسده فهو يعتنى بهذا الذى يمكن ولكن لا يعتنى بنفسه»(٢). واعتبر **افلاطون** (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) الجسد «مقبرة» و «سجنا»، ومصدرًا لأخطائنا وانفعالاتنا، وأن حقيقتنا الجسدية تلك هى ما يشكل العقبة الأساسية أمام النفس فى تذكرها للمعارف والأفكار، ولذا فعليها مقاطعة الجسد والابتعاد عنه بقدر الإمكان، فالحواس والشعور بالألم هما ما يشكلان الإشكالية الحقيقية فى إمكانية تركيز النفس لتصل إلى المعارف. ولهذا ظل الجسد هو السجن الذى حُبست فيه النفس وعليها أن تتخلص من أسره(٣). لهذا كان الجسد لديه محط احتقار النفس الدائم لما شكله من عقبة فى سبيل تسامى النفس لعالم المثل، عالم المقولات والأفكار والتى كانت تسعد بالعيش فيه قبل سجنها بالجسد، لذا فهو يرى أن الفلسفة الحق هى أن نتعلم الموت، أى نتدرب على إماتة شهوات الجسد ورغباته التى تقيدنا بالعالم الحسى وبالوجود الزائف.

هذا المعنى التقطته المسيحية فى العصور الوسطى، فعلى الرغم من أن أنثروبولوجيا العهد القديم تعتبر الجسد واسطة يدخل من خلالها الإنسان فى علاقات مع إخوانه ومع العالم، وهو يشكل أيضًا قدرة الإنسان على التعبير، وهو ما يحدد البعد الخارجى المرئى للإنسان، كما اعتبرت المسيحية تناسخ المسيح (الناسوت) يمجد جسم الإنسان ويعده بالقيامة. على الرغم من هذه الرؤية وجدنا **القديس اوغسطين** (٣٥٤ - ٤٣٠ م) يقيم تفرقة

استبعادية يفرق فيها بين مدينتين على أساس الحب الذاتى الذى يصل إلى حد احتقار الإله ليبنى المدينة الأرضية، أو حب الله الذى يصل إلى حد احتقار الذات ويبنى المدينة السماوية، وعلى هذا يكون البناء الأول الذى يعتمد على وحدة الإرادات للوصول للراحة وللمتع الحسية للجسد، عبارة عن حياة مؤقتة وفانية[٤].

هذا التصور السابق للجسد لم يحظ باهتمام **ديكارت** (١٥٩٦ -١٦٥٠م) الذى رد الاعتبار جزئيا لهذا الجسد حين رد إليه طبيعة الواقعية المادية المتمثلة فى الامتداد، إذ ميز **ديكارت** بوضوح بين الجسد والنفس، محددا الجسد بأنه جوهر ممتد Substance étendue وعلى هذا لن تكون طبيعة الجسد سوى مسألة حسابية هندسية[٥]، وعندما يتحدث عن اتحاد النفس بالجسد، فإن ما يتشكل عن هذا الاتحاد هو جوهر ثالث أصلى هو الإنسان[٦].

إلا أن رؤية **ديكارت** تلك التى أرادت إعادة الاعتبار للجسد، أحالته إلى مجرد آلة، وإلى موضوع لعلم التشريح، أى أحالته إلى جثة، وهو ما أثار انتقادات عديدة، فحاول **ليبنتز** (١٦٤٦ - ١٧١٦ م) نقد هذا المفهوم الديكارتى عن «الممتد» فقال بأن كل جوهر هو بالضرورة روحى، ومن ثم اختزل الجسد فى مونادات Monades (جواهر فردة)، لم تستطع حل الإشكالية الديكارتية، بل حصرت الذات، ومنعتها عن التواصل إلى الحد الذى جعل **هيدجر** (١٨٨٩ - ١٩٧٦م) يطلق على مونادات ليبنتز تلك «بميتافيزيقا الذاتية»[٧].

ويرفض **جبرابيل مارسيل** (١٨٨٩ - ١٩٧٣م) إدراكى الذاتى على الطريقة الديكارتية، أى باعتبارى فكرا ممتصا، بل باعتبارى متجسدا فى بدن هو نواة كل موقفى الوجودى، بمعنى أننى لا أوجد فقط لذاتى، بل أنا أتجلى أيضًا فى الخارج، وجسدى يعجز عن القيام بذاته أو الوجود بمفرده، وسر جسمى هو الحضور Présence، والمشاركة Participation وحين أتحدث عن جسدى فإنما أتحدث عن ذاتى، ومن هنا مزج بين الذات والجسد، ووجود هذه الذات لا ينكشف إلا فى إطار من «التواصل الحى» للذات مع غيرها. وهو يرى أنه «كلما نجحت فى تحرير ذاتى (ذاتى وجسدى) من سجن التمركز الذاتى، تزايد وجودى فى الواقع الفعلى»، ومن هنا فالثلاثى الحقيقى هو الذى تنكشف فيه ذاتٌ أخرى بوصفها انت»[٨] إلا أن فليسوفا آخر يقلل من أهمية هذا الفعل الحاد بين انتساب جسدى للصورة أو للمادة، إذ المهم لديه أن يكون الجسد مركزا للفعل فيقول **هنرى برجسون** (١٨٥٩ - ١٩٤٨م) سواء قلت إن جسدى مادة أو صورة فلن يغير هذا شيئًا، فلو كان مادة سيشكل جزءًا من العالم المادى، والعالم المادى موجود حوله وخارجه. ولو كان صورة، فهذه الصورة لن تستطيع إعطاء ما وُضع فيها، وبما أنها على سبيل الافتراض صورة جسدى فقط، فإنه سيكون من العبث الرغبة فى معرفة صورة العالم. جسدى موضوع موجه لتحريك الموضوعات، هو إذن مركز للفعل، ولن يعرف توليد المعنى[٩].

ولعل الاهتمام الذى أبداه **نيتشة** (١٨٤٤ - ١٩٠٠م) بظاهرة الجسد كان البداية المحورية للاهتمام المعاصر بهذا الموضوع، حين وجه حديثه لهؤلاء الذين طالما احتقروا الجسد، فهو لم يطلب منهم تغيير آرائهم أو مذاهبهم، فقط طالبهم بالخروج من أجسادهم، مفترضا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن هذا الطلب هو ما سيخرسهم، حيث يرى الإنسان عبارة عن جسد ونفس، وهذا ما ينبغي تعلمه من الأطفال ومن لغتهم، كما يقرر نيتشة أن الإنسان اليقظ بالوعى والمعرفة سيقول: إنى تماما جسد، ولا شيء آخر، حيث أن النفس تشير إلى جزء من الجسد[١٠]، وعلى هذا يصبح الجسد لديه هو مصدر كل تفسير، كل ما يدخل فى الوعى تحت، شكل «وحدة»، يعتبره مُعقدًا بشدة، ولذا فنحن لا نفهم «سوى ما يظهر من الوحدة. ظاهرة الجسد - كما يعتبرها - ظاهرة غنية وضمنية إلى حد كبير، وقابلة للفهم أكثر من ظاهرة العقل، لذا فهو يطالب بضرورة وضعها فى المستوى الأول، وذلك لأسباب منهجية، ودون أحكام مسبقة لمعناها المطلق[١١].

الجسد فى فلسفة ميرلوبونتى الفنومنولوجية:

أُعتبر الجسد فى الفكر المعاصر إحدى الوسائل الأساسية لتعبير الذات عن تخارجها Son extérlor-isation، إذ أنه«عن طريق جسدى أفهم الغير، مثلما عن طريق جسدى أيضا ادرك الأشياء»[١٢]، فالجسد هو ما يجعل الذات ذاتا وموضوعا فى الوقت نفسه، كما أنه سيصير أداة الأنا فى فرض أناها وتصوراتها فى الخارج، بل وتغيير شروط واقعها، وأنساقه المختلفة، لتستطيع مواجهة إشكالياتها المختلفة، ومن هنا ترتبط تعبيرية الجسد البشرى بسلوك هذا الجسد نفسه وحركاته ووظائفه، وبينها وبين الجنسية Sexuaeité واللغة فهو «إذن موطن المعنى ومكان ولادته، كما أنه أداة الدلالة التى تخرج الذات من ذاتها وتضعها فى عالم بين ذاتى in tersub jectib تصبح فيه علامة ورمزا (لغويا، فنيا.. إلخ) لوجودها الخاص»[١٣]. ولهذا ظل الجسد يشكل عنصرًا أساسيا فى الفلسفة الفنومنولوجية فنرى موريس ميرلوبونتى (١٩٠٨ - ١٩٦١م) يتجاوز الكوجيتو الديكارتى الذى حصر الوجود الذاتى فى الفكر إلى كوجيتو وجودى يقدم لى من قبل دافعة وجودى الفعلى فى العالم بين الأشياء والآخرين كعالم أحياه وأعيشه، ويعتبر ميرلوبونتى أن جسدى ليس مستقلا عنى، بل هو وسيلتى التى أعبر بها عن نفسى طبيعيا، ويستعير عبارة مارسيل الشهيرة «أنا جسدى» Je Suis mon corps، وبما أن جسدى يحيلنى بشكل دائم إلى العالم والآخرين فإن خبرة جسدى وخبرة جسد الآخر هما ذاتها جانبان لوجود واحد، فمن هنا، حيث أقول إننى أرى الآخر فى الحقيقة، يحدث غالبا أننى أجعل جسدى موضوعا، والآخر هو الأفق أو الجانب الآخر لتلك الخبرة. وهكذا نتكلم مع الآخر رغم أننا لا نتعامل إلا مع أنفسنا[١٤]. ويفرق ميرلوبونتى بين الأجسام الطبيعية وجسم الإنسان، هذا الجسد الذاتى الذى يطلق عليه الجسد الفنومنولوجى. ومن أجل فهم هذه الخبرة الفنومنولوجية للجسد علينا أن نعود قليلا لماهية الفنومنولوجيا كما حددها فيلسوفنا، والتى تعنى لديه «بداية الجواهر» وتعود كل المشاكل حسبما ترى الفنومنولوجيا إلى تعريف الجواهر: مثل جوهر الإدراك الحسى، وجوهر الوعى.. إلخ إلا أن الفنومنولوجيا أيضا فلسفة تعيد وضع الجواهر فى الوجود «ولا تعتقد أننا نستطيع فهم الإنسان والعالم بطريقة أخرى لا تبدأ من حقيقتهما، وهى أيضا فلسفة متعالية تعلق الحكم على تأكيدات الموقف الطبيعى من أجل أن تفهمها، كما أنها أيضًا فلسفة يظل العالم بالنسبة لها موجودا من قبل ودائما قبل التأمل كحضور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غير قابل للتحويل، حيث يكرّس كل جهد لإعادة إيجاد هذا الاتصال الساذج مع العالم لإعطائه أخيرا وضعا فلسفيا. إنه طموح فلسفة تود أن تصير من «العلوم الدقيقة»؛ إنها أيضاً نتيجة للمكان وللزمان، وللعالم المُعاش. إنها محاولة لوصف مباشر لخبرتنا كما هي، ودون أى اعتبار لنشأتها السيكولوجية، والتفسيرات العلّية التى يمكن أن يمدنا بها العالم والمؤرخ، وعالم الاجتماع..»[١٥].

ومن هنا كان الاهتمام الشديد بالجسد الإنسانى، كتعبير عن اهتمام الفنومنولوجيا بتلك الحياة الواقعية التى نحياها فى العالم من خلال أجسادنا، ومن خلال تلك العلاقة بين خبرة جسدى وخبرات الأجساد الأخرى. إن التعريف السابق ينطوى على عديد من المعانى الهامة التى تؤكد الاحتفاء الشديد بالجسد الإنسانى سنستعرضها فيما يلى:

١ - وحدة الفنومنولوجيا ومعناها الحقيقى فى داخلنا:

إن رفض **ميرلوبونتى** للتحليل الفلسفى للنصوص باعتباره غير ذى جدوى - حيث أننا لا نجد من النصوص إلا ما وضعناه فيها - جعله يتجه للبحث عن وحدة الفنومنولوجيا ومعناها الحقيقى فى داخلنا، أولا لأن الظواهر المدروسة ينبغى أن ندركها وندرسها فى شكلها العفوى الذى وجدت عليه فى الواقع، ولعل هذا - فى رأيه - ما أبقى على أن تكون الفنومنولوجيا لزمن طويل فى مرحلة الأمنية والطموح[١٦]. وثانيا لطبيعة تلك العلاقة الأولية التى تربط جسدى بالعالم قبل التأمل، وقبل الوعى، ليصبح الإدراك الحسى هنا فى حالة تجسد، فإدراكى الجسدى يرتبط بوضعه وحركته عندما يتيحان لى رؤية ما هو فى نطاق بصرى، حيث أن وضع الجسد فى العالم يشبه وضع القلب فى الجسد، ومن هنا فإن إدراكى لوحدة الموضوع لن يتأتى سوى بتوسط خبرتى الجسدية، بصرف النظر عن خبرة حركتى فى المكان، فموضوع إدراكى يشكل مع جسمى الذى لا يتغير فى أثناء الحركة، نسقا ما، موضوعى غير مرتبط بجسدى[١٧]، وهذا لا يمنع أن إدراكى للعالم من خلال جسدى إدراكا حقيقيا هو ما يجعل جسدى هو وسيلتى الأساسية لأعيش العالم وأشياءه من داخله لأحقق هذا الاتصال الأول الساذج، والذى أستطيع من خلاله أن أخلع عليه إطارا فلسفيا لا علاقة له بالشرح أو التفسير. إنها عودة للأشياء نفسها، ولهذا العالم قبل المعرفة. ويفرق ميرلوبونتى بين موقفه تجاه الأشياء الخارجية عنه وبين جسده الموجود فيه أو الذى يسكنه، فعلى الرغم من أن بصرى لا يرى بعض أجزاء جسدى، إلا أنى أعرف موقعها، وكذلك أشعر بموقع قرصة البعوضة، فالجسد الفنومنولوجى لدى فيلسوفنا عبارة عن وحدة دالة، أو نظام يتعاضد فيما بينه، وخبرة الجسد فى العالم تكسبه مهارات وعادات يستعيرها الجسد بشكل آلى فى المستقبل[١٨]، وحدة الجسد تلك تؤكد خصوصيته عن الأشياء الموضوعية فى العالم، بينما تعنى مكانيته نشر وجوده باعتباره جسدا والطريقة التى يحقق بها ذاته باعتباره جسدا، بينما يعنى الشعور بالجسد فى المكان، الشعور بملكية كل غير مجزأ، يحيل إلى أننا مرتبطون بالعالم، ولدينا «صورة جسدية» تعبر عن وجود أجسادنا فى العالم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ - استبعاد التفسير والتحليل مع الإبقاء على الوصف:

استمد هذا المبدأ هوسرل (١٨٥٨ - ١٩٣٨م)، حينما أراد في البداية للفنومنولوجيا أن تكون «علم نفس وصفي»، «إذ أنى لست نتيجة أو ما بين تقاطع لعديد من العليات التى تحدد جسدى أو «نزعتى النفسية»، إذ لا أستطيع التفكير فى ذاتى بوصفها جزءًا من العالم أو موضوعًا بسيطًا للبيولوجيا، أو لعلم النفس وعلم الاجتماع، ولا أستطيع أن أغلق على ذاتى عالم العلم. كل ما أعرفه عن العالم - حتى عن طريق العلم - أعرفه بداية من رؤية ذاتية بى أو من خبرة بالعالم بدونها لا تعنى رموز العلم شيئًا. فكل العالم العلمى مبنى على العالم المُعاش، وإذا أردنا التفكير بدقة فى العلم نفسه لنقيم معناه وندرك قيمته، فعلينا أولا إيقاظ خبرة العالم تلك التى هى التعبير الثانى»[١٩]. وبما أن العلم تحديد وتفسير لهذا العالم فلا يمكن أن يكون له معنى العالم المدرك، فأنا لست ما يُفسر بالعلوم المختلفة أيًا كانت، ولا أستقى وجودى من أسلافى أو من محيطى الطبيعى والاجتماعى. فتلك النظرات العلمية ستكون دائما خادعة، بل وساذجة لأنها تعتبرنى برهة فى العالم، ولا تفهم نظرة الوعى التى من خلالها يتشكل العالم حولى، بل ويبدأ وجوده بالنسبة لى. هذه النظرة من حيث المكان تستطيع أن تغير زوايا رؤيتها دون أن يتأثر موضوع تلك النظرة، فتركيزى للرؤية على جزء من الموضوع يجعل هذا الجزء حيا وممتدا أمامى، بينما تتراجع الأجزاء الأخرى وتصبح هامشية وتتوارى فى الأفق، إلا أن هذا لا يجعلها تكف عن أن تكون موجودة، ويبقى الموضوع تحت بصرى أتفحصه أى أسكُنه، بينما تؤكد تلك النظرة من حيث الزمان بأن الموضوع سيظل مرئيا بوصفه حقيقة مستمرة،كما كان فى الماضى والحاضر من كل وجوهه، حيث تفترض وحدات زمانه (الماضى والحاضر والمستقبل) ارتباطا ضمنيا فيما بينها. ويركز **ميرلوبونتى** على كيفية انتقال الخبرة إلى الفكر بحيث تصبح السيادة للفكر، ومن ثم خطورة ذلك عندما نفقد اتصالنا بخبرتنا الإدراكية، إذ أن الواقع يستدعى الوصف وليس البناء أو التكوين.

٣ - الجسد وجدلية الأنا والآخر واتصالنا بالعالم:

يفاجىء الجسد ذاته من الخارج فى أثناء ممارسته لوظيفة المعرفة، يحاول أن يلمس نفسه لمسا، فهو يرسم «نوعا من التأمل»، وسيكون هذا كافيا للتمييز بين الأشياء التى أستطيع القول إنها «تلمس» جسدى عندما يكون عديم الحركة، ولا يفاجىء الجسد ذاته فى وظيفته الاكتشافية، مع هذا فالجسد موضوع عاطفى بينما الأشياء الخارجية هى ما يتمثل لى فقط[٢٠].

ويرى **ميرلوبونتى** أنه إذا كان علم النفس الكلاسيكى قد قام بتحليل دوام الجسد الشخصى لاستطاع هذا أن يقوده إلى الجسد، ليس باعتباره موضوعا للعالم، ولكن وسيلة للاتصال به، بعالم ليس محصلة لموضوعات محدودة، ولكن كافق لخبرتنا حاضر دون توقف، قبل أى فكرة قاطعة[٢١]. هذا الجسد هو وسيلتى فى الارتباط بالآخر بضروب مختلفة: بالسلوك وبنزعتى الجنس والحب وبالتاريخ والسياسة واللغة، ويظل العالم هو المسرح الذى على خشبته تدور تلك الأحداث، إلا أن الميكانيزم الذى يفسر تلك الانتقالية من الأنا للآخر، أو من الأنا للانت والنحن يكمن فى هذا

الجسد الذى تربطه علاقات قبلية بالعالم وبالآخرين، من خبرة الوجود فى العالم، تلك الخبرة التى تحيل إلى بين ذاتية Intersub Jectinte لا تعير العالم انتباهاً، رابطة بينى وبين الآخرين على قاعدة ارتباط وعيى بالجسد وبالعالم. «إنه بالتأمل الفنومنولوجى سأجد النظرة ليست «كفكرة للرؤية» حسب تعبير **ديكارت**، ولكن كنظرة على عالم مرئى، ولهذا السبب يمكن أن يوجد بالنسبة لى نظرة للآخر، هذه الآلة المعبرة التى نسميها وجهاً Visage يمكن أن تحمل وجوداً كوجودى محمولا بجهاز عارف هو جسدى»[٢٢]. ويضع ميرلوبونتى أمامنا إشكالية الأنا والآخر كما تبدت لدى **هوسرل** فى شكل تناقض جدلى «إذا كان الآخر هو حقا لذاته Pour - soi فيما يتعدى كينونته لذاتى، وإذا كان الواحد منا للآخر وليس الواحد والآخر لله، فينبغى أن نتبدى الواحد للآخر، إذ يجب أن يكون لى وله خارجاً un extérleur ويجب أن يكون هناك بدلا من الأفق لذاته ـ نظرتى عن نفسى ونظرة الآخر عن نفسه ـ أفق لذات الآخر ـ أى نظرتى عن الآخر ونظرة الآخر عنى، بالطبع لا يمكن لهاتين الوجهتين من النظر لدى كل واحد منا أن تتجاورا بمثل هذه البساطة، إذ أنى هنا لست أنا من يراه الآخر وليس الآخر من اراه أنا. يجب أن أكون أنا نفسى فى الخارج، كما يكون جسد الآخر هو نفسه، هذا التناقض وهذه الجدلية بين الأنا والآخر Liego et lialter لن يكونا ممكنين إلا إذا ما تحدد الأنا والآخر بموقفيهما وليس بتحررهما من أى ملازمة..»[٢٣]. وعلاقة الأنا والآخر لها بُعد آخر يجعلنا نرى الجسد كموجود جنسى أيضا، إذ أن الوسط العاطفى يشكل فى خبرتنا الجسدية أهمية دالة ـ كما يرى **ميرلوبونتى** ـ فخبرتنا الحسية الإدراكية يغلفها إدراك آخر سرى يجعلنا نستثار جنسيا، فى ظروف محددة، وهو ما يفقده الإدراك الحسى للمريض. وعلى الرغم من هذا فإن **ميرلوبونتى** لا يوافق على تفسيرات الإنسان على الطريقة الفرويدية، أى بالعودة لبنية التحتية الجنسية، بل يفهم التحليل النفسى على أنه يساعد فى الكشف عن علاقات ومواقف داخل النزعة الجنسية، اعتبرت قديما بأنها تخص الوعى.

ويمكن للحياة الجنسية أن تتراوح بين التعطيل والنشاط المكثف كما فى حالة السياسى أو **كازانوفا** على سبيل المثال، إذ أن الجانب الجنسى هو أحد أعراض الجانب الوجودى دون أن يُهمَل الجانب الميتافيزيقى. ويستعين **ميرلوبونتى** بجدل السيد والعبد عند **هيجل** ليوضح تلك العلاقة «القول بأن لدى جسداً هو إذن طريقة للقول بأنه يمكننى أن أكون مرئيا كموضوع وأنى أبحث عن أن أكون مرئيا كذات، وأن الآخر يمكنه أن يكون سيدى أو عبدى، بشكل يجعل الحياء وعدم الحياء يعبران عن جدلية تعدد الوعى وأن لديهما معنى ميتافيزيقيا»[٢٤].

من هنا يصبح إغواؤنا لمن نرغب يعتمد على استقلالية العقلية، فمن الممكن الا يقع فى حبائلنا ما يؤكد «أن ما نبحث عن تملكه ليس جسداً، ولكنه جسد منشط بوعى»[٢٥]، ويستعين برأى **الان** (١٨٦١ - ١٩٥١م) فى أننا لا نحب المجانين، ويرى **ميرلوبونتى** أن «عنف المتعة الجنسية لن يكفى لتوضيح أهمية الجنس فى الحياة الإنسانية، وعلى سبيل المثال فلنأخذ ظاهرة الإثارة الجنسية L'érotisme، إذا لم تكن الخبرة الجنسية مثل تجربة ـ معطاة للجميع ودائما سهلة

الوصول إليها - للوضع الإنسانى فى لحظاته الأكثر عمومية للاستقلال الذاتى وعدم التبعية، فنحن إذن لا نفسر ضيق السلوك الإنسانى وقلقه بربطه بالهم الجنسى، إذ أنه يشمله منذ البداية. إلا أننا فى الوقت نفسه لا نختزل الجنس فى شىء آخر غيره عندما نربطه بغموض الجسد. حيث أن الجسد أمام الفكر باعتباره موضوعا ليس غامضا، إنه لن يكون غامضا إلا فى الخبرة التى نملكها عنه مكتملة فى الخبرة الجنسية وبواسطة الفعل الجنسى. إن معالجة موضوع الجنس كجدل، ليس الفرصة منه رده لعملية معرفية، ولا لرد تاريخ إنسان ما بتاريخ معرفته، فالجدل ليس له علاقة بين أفكار متناقضة وغير قابلة للانفصال:إنه نزوع وجود نحو وجود آخر ينفيه ومع ذلك لن يتماسك بدونه»[٢٦].

٤ - جوهر الوعى والخلاف مع مدرسة فيينا[٢٧]: -

ترى مدرسة فيينا اننا لا نستطيع إقامة علاقة إلا مع المعانى، فالوعى بالنسبة لهذه المدرسة لا يعبر عن ذاتيتنا، فهو معنى متأخر ومعقد لا يجوز أن نستخدمه إلا بحذر،وبعد تضمينه للمعانى المتعددة والتى أسهمت فى تحديده خلال التطور السيمانطيقى للفظ. وتخالف هذه الوضعية المنطقية فكرة **هوسرل**، فمهما كانت تعرجات المعنى الذى تعطينا إياه لقطة ومفهوم الوعى كتراكم للغة، فنحن لدينا وسيلة مباشرة للوصول إلى ما تشير إليه، لدينا خبرتنا الذاتية عن هذا الوعى الذى نكونه وعلى هذه الخبرة تقاس كل معانى اللغة، وهذه الخبرة هى ما يجعل اللغة تخبرنا بشىء ما. فالجواهر لدى **هوسرل** يجب أن تجلب معها كل العلاقات الحية للخبرة، وهو ما لم يفهمه **جان فال** - حسبما يرى **ميرلوبونتى** - عندما ظن أن **هوسرل** يفصل الجواهر عن الوجود، بينما الصحيح أن الجواهر المفصولة لدى **هوسرل** هى جواهر اللغة، إذ أنها وظيفة اللغة لجعل الجواهر توجد فى الانفصال الذى هو فى الحقيقة ظاهرى فحسب، لأنه عن طريق اللغة ترتكز الجواهر على الحياة السابقة للوعى[٢٨].

وهو ما دفع إلى أن تهتم الفنومنولوجيا بالجسد كتعبير لغوى، إذ يرى **ميرلوبونتى** أننا منقادون للاعتراف بمعنى إشارى أو وجودى للكلام،فاللغة لديها داخل Intérivr إلا أن هذا الداخل ليس فكرا منغلقا على ذاته وواعيا بذاته، مؤكدا أن التعبير عن اللغة هو تعبير عن أفكار، فهو عبارة عن أخذ الذات لوضع فى عالم المعانى. إذ أن مصطلح العالم - كما يراه - ليس طريقة للكلام، إنه يعنى أن الحياة العقلية أو الثقافية تستعيد من الحياة الطبيعية بنياتها، وأن الذات المفكرة ينبغى أن تؤسس على الذات المتجسدة. كما يرى **ميرلوبونتى** أن حركة النطق تحقق للتراث المتكلمة، ولتلك التى نستمع إليها أحد بناءات الخبرة، أحد تعبيرات الوجود، تماما كسلوك لجسمى يوظِّف من أجلى ومن أجل الغير الموضوعات التى تحيطنى بمعنى ما. «معنى الحركة ليس داخل الحركة كظاهرة طبيعية أو نفسية. معنى الكلمة ليس متضمنا داخل الكلمة كصوت. ولكن تحديد الجسد الإنسانى لتملكه فى سلسلة غير محددة من الأفعال غير المستمرة لعناصر ذات دلالة تتحاور وتغير وجه قدراتها الطبيعية[٢٩]. فاللغة عبارة عن انقباضات للحلق، بث تصويرى للهواء فيما بين اللسان والأسنان، إنها إحدى الوسائل للَعب جسدنا، بتركه فجأة يستثمر معنى مجازيا ليترك معناه خارجنا، ويعتبر **ميرلوبونتى** أن هذا ليس بإعجاز بقدر ما هو انبثاق الحب من الرغبة أو الدلالة من

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحركات غير المتناسقة لبداية الحياة، «لكى تحدث المعجزة ينبغى أن تستخدم جملة الإيماءات والإشارات الصوتية حروفا هجائية للمعانى المكتسبة منذ البداية وأن تنفذ الحركة الملفوظة داخل بانوراما مشتركة للمتحدثين، تماما كما يفترض فهم الحركات الأخرى لعالم مُدرك مشترك بين الجميع حيث يدور ويبث معناه»[٣٠] والبحث عن جوهر الوعى ليس فى تنميته بالهروب من الوجود ضمن عالم الأشياء الملفوظة، ولكن باستفادة الحضور الفعلى للأنا فى مواجهة الأنا، هو واقع الوعى كما تعنيه لفظة الوعى ومفهومه. ومن هنا يصبح البحث عن جوهر العالم ليس البحث عن العالم فى الفكرة عند تحويله إلى موضوع للخطاب، إنه البحث عما هو فى الواقع بالنسبة لنا وقبل أى تشكُّل.

ولعل مفهوم القصديةL'tntentionnalitEe الذى يعتبر أهم إنجاز للفلسفة الفنومنولوجية والذى يحدد الوعى، بالوعى بشىء ما، يظل من أهم الخلفيات المحددة لأنساق تلك الفلسفة. وهناك أيضًا خيوط لتلك القصدية تربط الجسد بما حوله من عالم موضوعى، وهى تمتد وتتراجع تبعا لرغبة الوعى «حيث نشأة الجسد الموضوعى ليست إلا لحظة فى بناء الموضوع، فالجسد عند انسحابه من العالم الموضوعى، سيمد الخيوط القصدية التى تربطه بمحيطه، وأخيرا ستكشف لنا عن الذات المدركة كما ستكشف لنا عن العالم المدرك»[٣١].

٥ ـ وصن الفنومنولوجيا بين النزعة الذاتية المفرطة والنزعة الموضوعية المفرطة: ـ

يعتبر هذا الوصل من أهم مكاسب هذه الفلسفة فى مفهومها للعالم وللعقل ـ حسبما يرى ميرلوبونتى ـ إذ يقاس العقل بالنسبة للتجارب التى يظهر من خلالها. ووجود العقل يعنى وجود تقاطع فى وجهات النظر وتأكيدًا فى الإدراكات وظهورًا لمعنى هو فى حد ذاته العالم الفنومنولوجى الذى نتج عنه من خلال تقاطع تجاربى مع تجارب الآخر، فهو نتيجة لتشابك كل التجارب، ولا ينفصل عن الذاتية، وبين الذاتية Intrsub jectivit اللتين تتوحدان باستعادة تجاربى الماضية فى تجاربى الحاضرة، واستعادة تجربة الآخر فى تجربتى «إن العالم والعقل ليسا بمشكلة، لنقل لو أردنا، إنهما غامضان، ولكن هذا الغموض يحددهما، فلن يكون هناك معنى للبحث عن «حل» معين، إنه يتعدى الحلول. والفلسفة الحقيقية هى التى تعيد تعليم رؤية العالم،وبهذا المعنى يمكن للتاريخ المحكى أن يعنى العالم بنفس العمق الذى يقدمه مبحث فى الفلسفة: إننا نأخذ مصيرنا بيدنا، فنصبح مسئولين عن تاريخنا بالتأمل وكذلك بقرار نلزم به حياتنا، وفى كلتا الحالتين فهو عبارة عن فعل عنيف يراجع ذاته أثناء الممارسة»[٣٢].

هكذا أخذ الجسد أبعادا واقعية مع الفنومنولوجيا الميرلوبونتية، بحيث عبر الفكر والوعى لديه عن ظواهر الواقع المجسدة فى هذا العالم، فنظرتى التقويمية لجسدى لن تتأتى إلا بمقارنتى إياه بأجساد أخرى من حولى، ووصولى إلى الوعى بالطبقة لن يتأتى إلا بمقارنة نشاطى مع أنشطة الغير المماثلة له، ووصولى إلى تطابق جهودى مع جهود الآخرين لتحقيق الثورة يتم كانسجام سابق للوعى بفعل الاتصال الإيجابى بينى وبين الغير فى حياتنا ومعاناتنا المشتركة[٣٣].

ونعود مرة أخرى لهذا الغموض الذى يغلف تلك الرؤية الفنومنولوجية للجسد «فالجسد الفنومنولوجى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس شفافا أمام الوعي، ولكن على العكس فهو جزء لا يتجزأ من إفراط العيش على المُعاش، فهو لا يحمل المعنى إلا بقدر ما يحمله هو أيضا، مثل سره، دون أن يكون المؤسس»(٣٤). يحيط هذا الغموض بالجسم الفنومنولوجي وكأنه هالة «من عدم التحديدات والتي تعمل على أن يظل «العيش داخل جسد» و«عيش جسد» سؤالا دائما، وكسؤال لا ينفصل عن الأسئلة الأخرى التي تطرح نفسها علينا، مثل سؤال الموت، وسؤال حياة الفكر»(٣٥)، ولعل سؤال الموت هو ما يعمق هذا الغموض، ويُبقى عليه إذ أن «جسدنا كجسد متألم، متمرد ومائت كان دائما وسيكون مرتبطا بهذا السر القاسي للموت والذى نعرف أنه ليس أبدا إلا مؤقتا... كما نعلم دائما أن هذا الجسد المعتم لعيشنا سينتهي بابتلاعنا كما نكون أو نعتقد باعتبارنا أحياء - والبقاء على الحياة كظل، أو كشبح أو روح كان دائما - ولا نشك فى ذلك - خلاصة سؤال»(٣٦).

ألا يحيلنا سؤال الموت هذا إلى الزمن مرة أخرى فى علاقته بالجسد، إن الجسد هو نقطة التقاء الزمان بالمكان، فهو ينمو ويكبر ويشيخ ويموت فى الزمان، ومن هنا تاريخه هو تاريخ خبراته الجسدية، سواء ادرك هذا او لم يدرك، ولعل الزمان البيولوجي المرتبط بحاجات الجسم الحيوية هو العلاقة الأولى بالزمن، ويظل الوجود فى العالم، أى الموقف المعيش الذى يطلق عليه ميرلوبونتي «الموقف القبل - موضوعي» هو ما يحدد إدراك الجسد للعضو الموهوم membre fantome، عندما يتوهم بعض المرضى ممن تعرضوا لبتر أحد أطرافهم أنهم لازالوا يملكون هذا العضو المبتور(٣٧). إن خاصية جسدى تكمن فى أنه حضور مباشر، فجسدى الخاص يلازمني على الدوام، بعكس الأجسام الخارجية التى يمكنها الغياب عن بصرى، كما أنه يمكن لى أن ألمسه - كما أسلفنا - فأصبح لامسا وملموسا فى الوقت نفسه، كما يمكنني أن احركه كما يحلو لى بشكل مباشر، كما أنى لا أبحث عنه فهو دائم الحضور معى، ومن هنا فإن علم النفس الكلاسيكي يشوه خبرتنا الجسدية تلك عندما يقوم بدراسة الجسد كظاهرة طبيعية.

ارتباط الزمان بالجسد لدى ميرلوبونتي يرتبط بشبكة من القصدية، وليس زمانا خطيا «عندما أومىء لماض بعيد، أعيد فتح الزمن، أعيد موضعة ذاتي فى لحظة كانت تسلك فيها أيضا أفقًا لمستقبل هو اليوم مغلق، أفق لماضٍ قريب هو اليوم بعيد: فكل شىء يحيلنى إذن إلى مجال الحاضر كخبرة أصلية حيث يبدو الزمن وأبعاده بنفسها، دون مسافة تفرق، وفى بديهية أخيرة. هنا نرى مستقبل يعرج للحاضر وللماضي، وهذه الأبعاد الثلاثة ليست معطيات لأفعال حذرة، فأنا لا أتصور يومى، إنه ينيخ علىّ بكل ثقله،إنه مازال هنا..»(٣٨).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1 - A. Touraine, Critique le la mooternité, 'Ed. Fayard, Pari 1992, P.244.

2 - Platon, Alicibiade, Trad. M. Croiset, Belles Lettres, Pari 1966, p.106.

3 - Platon, Phédon, 566 - 676, Trad. Emile Chambry, Garni 4 - st. Augustin, Cité de de dieu, xix, Ed. du Seuil.

5 - Descartes, Lettres á Mersenne, 27 Juillct 1838, ate'par Georges Pascal, les grands Textes de laphiposophie, Bordes paris, 198i.

6 - Descartes, Méditations, vi, cité par Georges pascal,op.cit., pp. 99 - 100.

7 - Jean - Michel Besnier, Histoire de la philosophie modern et contem poraine, Grassé, paris, 1993, p. 134.

(٨) د. زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، ط ١، ١٩٦٨، ص ٤٩٩.

9 - H. Bergson, Matiére et mémoire, P.U.F., Paris, 1965, p. 14.

10 - F. Nietzsche, Ainsi Parlait Zarathoustra, trad. G. Blanquis, Aubier Flammarion, Paris, 1969, P. 99.

11 - F. Nietzsche, La volanté de puissance, trad. G. Blanquis, Gallimard,Paris, p. 86.

12 - M. Merlerleau - Pomty, Phénomén ologie de laPerce ptio éd. Tel Gallimard, Paris, 1981, p. 216

١٣ ـ جلال الدين سعيد، فلسفة الجسد، دار أمية، تونس، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٥.

14 - M. Merleau - Ponty, Le visible et ltinvisible, éd. Tel Gallimard, Paris, 1983, p. 278.

15 - M. Merleau - Ponty, Phénoméno logie de la..., op. cit.,

16 - Ibid., p. 11.

17 - Ibid., p. 235.

18 - Ibid., pp. 142 - 143.

19 - Ibid., pp.11, 111.

20 - Ibid., p. 109.

21 - Ibid -

22 - Ibid., p. 404.

23 - Ibid., pp. vi, vii.

24 - Ibid., p. 195.

25 - Ibid.

26 - Ibid.

٢٧ ـ تسمى أيضًا حلقة فيينا أو المدرسة التجريبية المنطقية، ويمثلها على وجه الخصوص الفيلسوف شليك schlick (١٨٨٢ ـ ١٩٣٦م)، وعالم الطبيعة فرانك Frank، وعالم الاجتماع والاقتصاد نيرات Neurath، وكذلك كارناب Carnap (١٨٩١ ـ ١٩٧٠م).

28 - Ibid., pp. ix, x.

29 - Ibid., pp. 225 - 226.

30 - Ibid., p. 226.

32 - Ibid., p. xvi.

٣٣ ـ مجدى عبد الحافظ، موريس ميرلوبونتى فيلسوفا وجوديا معاصرا.. ومحللا سياسيا، فى أدب ونقد، عدد ١٤، أغسطس ١٩٨٥.

34 - Marc Richir, Le Corps, optique phiposophie, Hatier, Paris, 1993, p. 72.

35 - Ibid., pp. 74 - 75.

36 - Ibid.

37 - M. Merleau - ponty, phénomén opogie de la... op. cit., pp. 91 - 92.

38 - Ibid., pp. 475 - 476.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جورج باتاى
ت: غادة الحلوانى

التحليل الفينومينولوجى للرغبة الجنسية

يمكن أن يقال عن الرغبة الجنسية إنها إذعان للحياة حتى شفا الموت. بوضوح تام، هذا ليس تعريفًا، لكنى أعتقد أنها الصيغة التى تعطى معنى الرغبة الجنسية أفضل من أية صيغة أخرى . فإذا ما أردنا تعريفًا دقيقًا، فستكون نقطة البدء بالتأكيد هى النشاط التناسلى الجنسى، وما للشهوة الجنسية من صيغة خاصة فى هذا النشاط التناسلى. إن النشاط التناسلى الجنسى نشاط شائع ومشترك بين الحيوانات التناسلية والإنسان، لكن يبدو أن البشر فقط هم الذين حولوا نشاطهم التناسلى إلى نشاط شبقى. إن الشهوة الجنسية، وهى مختلفة عن النشاط التناسلى البسيط، هى مطلب سيكولوجى مستقل عن الهدف الفطرى وهو التناسل، والرغبة فى إنجاب الأطفال. من هذا التعريف الابتدائى، دعونا نعود الآن إلى الصيغة التى اقترحتها فى البداية وهى: أن الشهوة الجنسية إذعان للحياة حتى فى الموت. فبالفعل، ورغم أن النشاط الشبقى فى المقام الأول، هو امتلاء بحيوية الحياة، فإن هدف هذا المطلب السيكولوجى المستقل عن أية صلة بالحياة التناسلية كما قلت، ليس مغايرا للموت.

هنا يكمن تناقض ظاهرى، وبدون لغط زائد، سوف أحاول أن أدعم تأكيدى بهذين الاستشهادين التاليين: يقول دى ساد «لايوجد فاسق يمضى فى طريق الرذيلة قليلاً، إلا ويعرف ما يحمله الوعى من مشاعر القتل»؛ والكاتب نفسه هو الذى كتب الجملة التالية، وهى أكثر إثارة للاهتمام: «لا يوجد طريق أفضل لمعرفة الموت، من ربطه، ببعض الصور الفاسقة»

لقد تحدثت عن مبرر شبيه، فبالفعل قد تكون فكرة دى ساد ناجمة عن شذوذ وفى كل حال، حتى لو كان

صحيحًا أن النزعة التى يعود إليها، ليست «مألوفة» فى طبيعة الإنسان، فهذا يعد مسألة، حسية شاذة، ومع ذلك، يظل هناك ارتباط بين الموت والإثارة الجنسية، إن إدراك مشاعر القتل أو التفكير فيه، يمكن أن يعطى فرصة ظهور رغبة للمتعة الجنسية عند العصَابى. إننا لا يمكن أن نتظاهر بأن حالة العصاب هى سبب هذا الارتباط بين الموت والإثارة الجنسية وحسب، فأنا شخصيًا أؤمن بأن هناك حقيقة ما تتكشف فى مفارقة دى ساد، هذه الحقيقة تمضى إلى أبعد من حدود الفسق، بل وأؤمن أن هذه الحقيقة قد تكون أساس تصوراتنا عن الحياة والموت، وفى الحقيقة، أنا أؤمن، بأننا لا نستطيع أن نفكر مليًا فى الوجود بدون الاستناد إلى هذه الحقيقة ويبدو على غير المعتاد، أن هناك افتراضا بأن كينونة الإنسان مستقلة عن رغباته الجنسية، وأنا أؤكد، من ناحية أخرى، أننا لا يجب أبدًا تصور الوجود إلا بلغة هذه الرغبات الجنسية.

يجب أن أعتذر الآن عن استخدام نظرة فلسفية كنقطة بداية لمناقشتى إن الفلسفة، بصفة عامة، ملومة لكونها انفصلت عن الحياة، لكن دعونى أعيد لكم الطمأنينة على الفور. إن الرأى الذى أقدمه مرتبط بالحياة فى أكثر الطرق حميمية، إنه يعزى إلى النشاط الجنسى المدروس فى ضوء التناسل. لقد قلت إن التناسل يقابل الشهوة الجنسية، لكن، مع التسليم بحقيقة أن الشهوة الجنسية مشروطة بالاستقلالية المتبادلة للسعادة الشبقية والتناسل كنهاية (كهدف) إلا أن المعنى الأساسى للتناسل، برغم ذلك، هو مفتاح الشهوة الجنسية.

يتضمن التناسل وجود كائنات غير متواشجة، إن الكائنات التى تولد ذواتها متميزة، الواحد عن الآخر، وتلك الكائنات المولودة بالمثل، متميزة عن بعضها البعض تميزها عن آبائها، إن كل كائن متميز عن كل الكائنات الأخرى. إن مولده وموته، وأحداث حياته، قد تهم الآخرين، لكنه هو وحده المَعْنى بها مباشرة فهو يولد وحده، ويموت وحده. إن بين كل كائن وكائن آخر هوة تمثل هذا الانقطاع.

توجد هذه الهوة على سبيل المثال بينك وبينى وأنت تسمعنى وأنا أتكلم معك فنحن نحاول أن نتواصل، لكن لا تواصل بيننا يمكن أن يلغى اختلافنا الأساسى إذا مت، فهو ليس موتى. أنا وأنت كائنات غير متواشجين.

لكننى لا أستطيع أن أعزو الأمر، لهذه الهوة التى تفصلنا، بدون الإحساس بأن هذا لا يمثل الحقيقة كلها. إنها هوة عميقة، ولا أرى كيف يمكن تجاوزها، ومع ذلك يمكن اختبار ما تسببه من دوار معًا فهى التى يمكن أن تنومنا مغناطيسيًا، هذه الهوة هى الموت فى أحد معانيها والموت مدوِّخ، الموت منوِّم مغناطيسى.

فى نيتى اقتراح هو أنه بالنسبة لنا، نحن الكائنات غير المتواشجة فإن الموت يعنى لنا استمرارية الوجود، إن التناسل يؤدى إلى كائنات غير متواشجة، لكنه يجلب إلى الساحة تواصليتهم، بمعنى أن التناسل جوهريًا مرتبط بالموت. وسوف أحاول أن أعرض، عن طريق مناقشة التناسل والموت كيف أن الموت يُعرِّف بالتواصلية، وكل من هذين المفهومين يشع بجاذبية واحدة.

هذه الجاذبية هى العنصر المهيمن فى الشهوة الجنسية. أنا على وشك التعامل مع قلق أساسى، مع شىء، يقلب النظام المؤسس رأسًا على عقب. إن الحقائق التى سوف أتناولها كنقطة بداية، ستبدو للوهلة الأولى

حقائق محايدة وموضوعية وعلمية، ومتعذر تمييزها عن الحقائق الأخرى التى تهمنا بلاشك، ولكن سأتناولها من بعيد. هذا الغموض الظاهر، مشوش، لكن سأتناوله فى البداية فى معناه الظاهرى.

أنت تعلم أن المخلوقات الحية تتوالد بطريقتين: الكائنات الحية الأولية والتى تتكاثر من خلال التناسل اللاجنسى، والكائنات الحية المعقدة والتى تتكاثر من خلال التناسل الجنسى.

إن الكائن الحى فى التناسل اللاجنسى، هو خلية واحدة، ينقسم عند مرحلة محددة من نموه، حيث تتكون نواتان، وينشأ كائنان جديدان من كائن مفرد واحد، لكننا لا نستطيع القول بأن كائنًا واحدًا قد أعطى النشوء لكائن ثانٍ، إن الكائنين الجديدين هما بالتساوى نتاج الكائن الأول.

لقد اختفى الكائن الحى الأول، مات بكل فحواه وغاياته، أى أنه لا يحيا فى أى من الكائنين الجديدين اللذين أنتجهما، ولم يتحلل بالطريقة التى تتحلل بها الحيوانات الجنسية عندما تموت، لكنه كف عن الوجود. إنه يكف عن الوجود إلى الحد الذى أصبح فيه غير مرتبط بشىء، ولكن عند مرحلة من مراحل عملية التوالد كانت هناك تواصلية، هناك نقطة يصبح عندها الكائن الأصلى اثنين، وما إن يصبح اثنين حتى يوجد مرة أخرى انقطاع بين كل من الكائنين لكن العملية تستلزم لحظة واحدة من التواصيلة بينهما، إن الكائن الأول يموت، ولكن بينما الكائن الحى الأول يموت تكون هناك لحظة من التواصيلة بين الكائنين الحيين الجديدين.

إن التواصلية نفسها لا يمكن أن تحدث من موت الكائنات الجنسية، حيث التناسل فى النظرية العلمية مستقل عن الموت والاختفاء، لكن التناسل الجنسى أساسًا، مسألة انقسام خلوى، مثل التناسل اللاجنسى، يجلب نوعًا جديدًا من الانتقال من الانقطاعية إلى التواصلية يبدأ الحيوان المنوى والبويضة بكينونتين غير مترابطتين، لكنهما يتحدان، وبناء على هذا تأتى التواصلية إلى الوجود بينهما لتكوين كينونة جديدة من موت واختفاء الكائنين (البويضة والحيوان المنوى) المنفصلين، إن الكينونة الجديدة، هى فى حد ذاتها غير متواصلة، لكنها تحمل فى داخل نفسها الانتقال إلى التواصلية. إن الالتحام محتوم لكل من الكائنين المنفصلين.

على ما يبدو من تفاهة هذه التغيرات، إلا أنها أساسية لكل أشكال الحياة. وأقترح من أجل أن نجعلها واضحة، أن تحاولوا تخيل أنفسكم تتغيرون من الحالة التى أنتم عليها إلى حالة تصبح فيها الذات كلها ثنائية تمامًا، لن تستطيعوا أن تحيوا هذه العملية، حيث أن الثنائى الذى تحولتم إليه مختلف جوهريا عنكم، كل طرف من هذا الثنائى بالضرورة متميز عما أنتم عليه الآن، ولكى يكون الثنائى متطابقا معكم حقا يجب أن يكون أحد هذا الثنائى متواصلا بالفعل مع الآخر، وليس مميزا عنه. إن الخيال يجفل عند هذه الفكرة الغريبة، ومن ناحية أخرى إذا ما تخيلتم التحامًا بينكم وبين إنسان آخر، مشابها لذلك الالتحام بين البويضة والحيوان المنوى، فسوف تستطيعون أن تتخيلوا بسهولة التغير الذى نتحدث عنه.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

هذه المفاهيم، لا يُنوى الأخذ بها كقياس تمثيلى دقيق، فى أبعد الشقة بين أنفسنا، وإدراكنا الذاتى للكائنات الحية الدقيقة التى نتكلم عنها. ومع ذلك فأنا أحذركم من عادة رؤية هذه المخلوقات الضئيلة من الخارج فقط، ومن رؤيتها كأشياء لا تتواجد داخل أنفسها. فأنت وأنا «نوجد» داخل أنفسنا كذلك الكلب، وفى تلك الحالة فإن الحشرات والكائنات الأصغر توجد أيضًا داخل أنفسها. ومع ذلك كلما تدرجنا نزولاً فى ميزان الكائنات من المعقد إلى البدائى، لا نستطيع أن نرسم خطًا بين تلك الكائنات التى توجد داخل أنفسها، تلك التى لا توجد داخل أنفسها، فهذا الوجود الداخلى، لايمكن أن يكون نتيجة تعقيد أعظم، أى إذا كانت أدق الكائنات لا تمتلك نوعها الخاص من الوجود الداخلى كبداية، فلا يمكن لأى درجة من التعقيد أن تهيئ لها هذا الوجود الداخلى.

إن المسافة بين هذه الكائنات الحية المتناهية الصغر وأنفسنا، هى برغم كل شىء تؤخذ فى الاعتبار والأعمال التخيلية المربكة التى اقترحتها، ليس لها مدلول عميق، إن كل ما عنيته هو إعطاء فكرة واضحة، من خلال نوع من البرهان غير المباشر، عن هذه التغيرات اللانهائية، التى تحدث عند الأساس المجرد من حياتنا .

يوجد عند المستوى الجوهرى من حياتنا انتقالات من التواصلية إلى الانقطاعية أو بالعكس. نحن كائنات غير مترابطة وأفراد نموت فى عزلة فى وسط مغامرة مبهمة ولكننا نتوق إلى تواصليتنا الضائعة. نحن نجد حالة الغرام التى تقيدنا إلى فرديتنا العشوائية والزائلة والثقيلة الحمل. إن بجانب رغبتنا المعذبة فى أن هذا الشىء الزائل يجب أن يدوم، يقف هناك شكنا فى تواصلية أساسية تربطنا بكل شىء كما هو. إن هذا الحنين ليس له صلة بمعرفة الحقائق الأساسية التى ذكرتها، ويمكن أن يعانى الإنسان عند التفكير فى عدم وجوده فى الحياة، مثل موجة تضيع ما بين موجات أخرى عديدة، حتى إذا لم يعرف أى شىء عن انقسام الخلايا البسيطة والتحامها لكن هذا الحنين هو المسئول عن أشكال الشهوة الجنسية الثلاثة فى الإنسان.

أنوى الحديث عن هذه الأنواع الثلاثة من الشهوة الجنسية تباعًا، أى الشهوة الجسدية والعاطفية والدينية، وهدفى هو أن أبين بالنسبة لثلاثتهم، فإن المعنى هو إحلال إحساس عميق بالتواصلية، عند الفرد المعزول غير المترابط، إن من السهل رؤية المعنى بالشهوة الجنسية العاطفية أو الجسدية، لكن الشهوة الجنسية الدينية هى مفهوم أقل شيوعًا، وفى كل حال، فإن المصطلح غامض فى كل تلك الأنواع، التى تحمل صفة مقدسة، لكن الشهوة العاطفية والجسدية تتناسب مع خارج النطاق الخاص بالمجال الدينى، بينما الطلب من أجل تواصلية الوجود يسعى بنظامية إلى ماوراء العالم الحالى، مما يدل على مغزى دفين جوهرى. إن الشهوة الجنسية الدينية فى شكلها الغربى الشائع، ترتبط بالسعى وراء حب الله. لكن الشرق الذى له نفس الطلب، ليس ملتزمًا بالضرورة بفكرة جسمانية الله، حيث أن هذه الفكرة غائبة عن الديانة البوذية على وجه التحديد. أمل الآن على تأكيد مغزى ما حاولت أن أقوله، لقد الححت على مفهوم قد يبدو للوهلة الأولى غير مناسب وغير ضرورى فلسفيًا، وهو تواصلية الكائن الحى، فى مقابل انقطاعية الكائن الحى. عند هذه المرحلة التى وصلنا

إليها الح ثانية على انه بدون هذا المفهوم فإن المعنى الأوسع للشهوة الجنسية والوحدة التى تؤكد أشكالها، سوف يفلت منا.

إن هدفى من الانصراف إلى البحث فى الانقطاعية والتواصلية للكائنات الدقيقة المرتبطة فى نشاط تناسلى، كان لاختراق الظلام الذى يكتنف دائمًا المجال الواسع للشهوة الجنسية. إن للشهوة الجنسية أسرارها التى أحاول سبرها الآن، فهل يمكن هذا بدون بلوغ جوهر الوجود فى البداية؟.

يجب أن أعترف الآن فقط، أنه ربما يبدو الاهتمام بتناسل الكائنات الحية الدقيقة بلا مغزى أو صلة بالأمر. إنها تفتقر إلى الإحساس بالعنف الجوهرى الذى يضىء كل تجلٍ للشهوة الجنسية، وفى الحقيقة، إن حقل الشهوة الجنسية هو حقل العنف وحقل الانتهاك. ولكن دعونا نفكر مليًا فى الانتقال من انقطاعية إلى تواصلية هذه الكائنات الحية الدقيقة، فإذا ما ربطنا هذا الانتقالات بخبراتنا الخاصة، فسيتضح أن هناك عنفًا أعظم فى الانتزاع الفظ الناجم عن الانقطاعية فاكثر الأشياء عنفًا وقسوة على الإطلاق بالنسبة لنا، هو الموت، الذى يقذف بنا خارج الهاجس المتشبث بدوام وجودنا المتقطع فنحن نجزع من التفكير بأن الشخصية المنفصلة بداخلنا يجب أن تزول مثل الجزء المحترق من فتيل الشمع، ولا نجد الأمر سهلاً فى ربط أحاسيس المخلوقات الدقيقة المعشقة فى التناسل بأحاسيسنا الخاصة، لكن وأيا كان صغر الكائنات الحية، إلا أننا لا نستطيع أن نبصر مجيئهم إلى الوجود بدون ممارسة تعديل لمخيلتنا: فالوجود نفسه على رهان فى الانتقال من الانقطاعية إلى التواصلية إن العنف وحده هو الذى يمكن أن يجلب كل شىء إلى حالة من التدفق بهذه الطريقة، العنف وحده والقلق الذى لا اسم له المرتبط به، فنحن لا نستطيع تصور التحول من حالة إلى حالة أخرى مخالفة للحالة الأولى فى الأساس، بدون تصور العنف الذى يمارس على الكائن الحى، الذى يأتى إلى الوجود من خلال الانقطاعية.إن الشغل الكلى للشهوة الجنسية، هو النفاذ إلى الجوهر الأعمق من الكائن الحى، ولهذا يظل القلب خافقا. إن افتراض الانتقال من الحالة العادية إلى حالة الرغبة الجنسية يفترض انحلالاً جزئيا للشخص، الذى يوجد فى دنيا الانقطاع، هذا المصطلح - الانحلال - يتوافق مع حياة فانية، إن التعبير الشائع مرتبط بنشاط جنسى، ففى عملية الانحلال - الذوبان يكون للشريك الذكر عامة دور نشط بينما الشريك الأنثوى له دور سلبى. إن الشريك السلبى، وهو الجانب الأنثوى، هو الجانب الذى يتلاشى ككينونة منفصلة جوهريا لكن بالنسبة للشريك الذكرى، فإن انحلال الشريك السلبى يعنى فقط شيئا واحدًا، إنه يُعبِّد الطريق للانصهار، حيث يمتزج كلاهما محققين نفس الدرجة من الذوبان. إن العمل الكلى للشهوة الجنسية هو تدمير صفة الاحتواء الذاتى للمشاركين فيها، وهى الصفة التى يكونان عليها فى حيواتهم العادية.

العرى المجرد، هو الفعل الحاسم. إن التعرى يقدم، تناقضًا للملكية الذاتية وللوجود المتقطع، بتعبير آخر. إنه حالة من التواصل، كاشفة عن طلب من أجل استمرارية ممكنة للكائن الحى تتجاوز حدود الذات، إن الأجساد مفتوحة لحالة من التواصلية، من خلال قنوات سرية، تلك

القنوات التى تعطينا إحساسًا بالفحش، إن الفحش هو تسميتنا للقلق الذى يفسد الحالة الجسدية المزاملة للامتلاك الذاتى، لامتلاك فردية ثابتة ومعروفة فمن خلال نشاط الأعضاء فى تدفق من الالتئام والتجديد مثل الجزر وارتفاع الأمواج المتموجة تُفْقد الذات، وبكل ما فى الكلمة من معنى حيث معظم المخلوقات فى حالة من العُرى، ولأن العرى هو رمز هذه اللاملكية وبشيرها، فسوف يحتجب، خاصة إذا اكتمل فعل الشبق بالجماع، يُرى العُرى المجرد فى الحضارات حيث الفعل له مغزى كامل، فإذا لم يكن تصويرًا رمزيا لفعل القتل، فهو على الأقل، انتزاع مساوٍ للجاذبية الأرضية.

عند تناولى للشهوة الجنسية الدينية والتى تهتم بالتحام الكائنات الحية بعلم يتجاوز الحقيقة اليومية، سوف أعود لمغزى القربان إلا أنه هنا والآن يجب أن أؤكد أن الشريك الأنثوى فى الشهوة الجنسية، كان يُرى كضحية، والرجل كمضحٍ فالاثنان خلال عملية المضاجعة يفقدان أنفسهما فى التواصلية المؤسَّسة بواسطة الفعل التدميرى الأول .

تضْعفُ هذه المقارنة جزئيًا المدى الخفيف من التدمير المتضمن فى العملية، وسوف يكون حقيقيا فقط القول إنه إذا ما تراجع عنصر الاغتصاب أو حتى العنف الذى يضفى على الشهوة الجنسية خاصية التدمير، فسوف يصل هذا النشاط الشبقى ذروته بصعوبة. فإذا كان مدمرًا حقًا. وإذا ما حدث قتل بالفعل فإن نوعية الفعل الشبقى لن يفرز أكثر بتلك الوسيلة إلا من خلال إجراء مساوٍ فظ وصف من قبل فعندما يحدد الماركيز دى ساد، فى رواياته القتل، كذروة الإثارة الجنسية، فإن هذا ينطوى فقط، على أن العنصر التدميرى الممتد حتى نتيجته المنطقية، لا يأخذنا بالضرورة خارج مجال الشهوة المناسب إن الشهوة تسلتزم دائمًا، كسرًا للنماذج المؤسسية، نماذج ـ وأكرر ـ النظام الاجتماعى المنتظم والتى تعد أساسًا لشكل انقطاعيتنا الوجودية كأفراد منفصلين ومعينين، لكن فى الشهوة الجنسية، وعلى مستوى أقل حتى فى التناسل، نجد أن انقطاعية وجودنا ليست مدانة بالرغم من دى ساد أى أنها فقط مزعجة حيث يجب هز ورج أساساتها، إن التواصلية هى ما نسعى وراءها، لكن عامة إذا ماكانت تلك التواصلية التى يستطيع وحده موت الكائنات الحية (غير المتواصلة) تأسيسها فقط، فإن هذا ليس السائد على المدى الطويل، حيث أن ما نرغب فيه هو جلب كل التواصلية إلى علم مؤسس على الانقطاع حيث إن علمًا على هذا النحو، يمكن أن يبقى لقد تجاوز انحراف دى ساد هذا الحد، ويراه بعض الناس مغريًا وفى بعض الأحيان، يذهب البعض فى الطريق إلى نهايته، لكن بالنسبة للبشر العاديين مثل هذه الأفعال النهائية تدل فقط على خبرات متطرفة فى المقام الأول، حيث يجب على كل شخص أن ينغمس فيها إلى حد ما. إن الحيوية التى بداخلنا لها امتداداتها المخيفة، وهذه الامتدادات تبين أى الطرق التى سوف تأخذنا إليها تلك الحيوية، إنها ببساطة علامة لتذكيرنا دائمًا أن الموت الذى هو نزع للأفراد غير المتواصلين والذى نلتصق به برهبة يقف هناك أمامنا، أكثر حقيقة من الحياة ذاتها.

إن الشهوة الجسدية، لها فى كل الأحوال، خاصية شريرة وفاسدة، إنها تواصل التقدم نحو «انفصالية»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفرد فى شكل ساخر وأنانى نوعًا ما، أما الشهوة الجنسية العاطفية فهى أقل تقييدًا، وبالرغم من أنها تبدو بعيدة عن الحسية المادية، إلا أنها غالبًا ما تشتق منها، حيث تكون مظهرا مفتعلا مستقرا بواسطة العاطفة المتبادلة للعشاق ويمكن لهذا النوع من الشهوات، أن ينفصل كلية عن الشهوة الجنسية الجسدية بسبب أن التنوع الضخم للنوع البشرى محتوم باتساعه لاستثناءات من هذا النوع.

إن التحام أجساد العشاق تدوم على المستوى الروحى، بسبب الرغبة التى يحسون بها، أو لأن هذه الرغبة هى استهلال الالتحام الجسدى. من ناحية ثانية بالنسبة للإنسان الذى يحب يشعر باتقاد الحب بشدة أكثر من شدة الرغبة الجسدية يجب أن لا ننسى أبدًا، أنه برغم وعود الحب الرحيمة، إلا أن جوهره الأولى هو أحد أشكال الاضطراب والألم. إن الرغبة الجنسية المحققة لنفسها تستحث تهيجًا عنيفًا هائلاً حيث أن السعادة المتضمنة فيه قبل أن تكون سعادة مستمتع بها عظيمة جدًا بحيث تكون أكثر شبهًا بنقيضها الا وهى المعاناة، إن جوهرها هو أن يستبدل الانقطاع الدائم، بتواصلية إعجازية بين الكائنات الحية، ومع ذلك هذه التواصلية يُشعر بها أساسًا فى ألم الرغبة ، عندما تكون مازالت متعذرة التحقق، ومازالت اشتياقًا عاجزًا مرتجفا عاجزًا عن التحقق، إن شعورا هادئًا من السعادة الآمنة يمكن أن يعنى فقط السكون الذى يعقب عاصفة طويلة من المعاناة لأنه من المرجح بدرجة أكبر، أن العشاق لن يتقابلوا فى ذلك الالتحام السرمدى أكثر مما سوف يفعلون بمعنى أن الفرص فى الأعم الأغلب ضد تأملهم الأخرس المنذهل من تواصليتهم التى توحدهم معًا.

إن احتمالية المعاناة هى الأرجح، حيث أن المعاناة وحدها تكشف عن المغزى التام لباعث المحبوب. إن باعث المحبوب الامتلاكى (التملكى لا يتضمن الموت، لكن فكرة الموت مرتبطة بالحافز للتملك. إذا ما العاشق لم يستطع تملك المحبوبة فسوف يفكر فى قتلها أحيانًا، فغالبًا ما يفضل قتلها عن أن يخسرها، أو قد يتمنى الموت لنفسه، تكمن خلف هذه الأفكار المسعورة لمحة من احتمالية التواصلية، من خلال المحبوب، وفقط المحبوب. هكذا يبدو للعاشق، لأن **العلاقات** الغرامية، تتملص من التعريفات التى تماثل اتحاد الأجساد باتحاد الأرواح ـ فقط المحبوب فى هذا العالم يستطيع أن يقدم ما تحرمنا منه حدودنا البشرية، ألا وهو الاندماج الكلى لكينونتين، وتواصلية بين مخلوقين غير متواصلين لهذا يلفظ الحب لنا المعاناة بقدر ما هو مطلب للمستحيل، وعلى مستوى أقل هو مطلب للاتحاد عندما تسمح الظروف، وعلاوة على ذلك، فهو يعد بمخرج من معاناتنا، فنحن نعانى من عزلتنا، فى انفصالنا الفردى، فالحب يكرر فقط إذا امتلكت المحبوب، فإن روحك المريضة بالعزلة سوف تتحد بروح المحبوب هذا الوعد على الأقل ـ جزئيًا ـ خادع، لكن فكرة مثل هذا الاتحاد فى الحب تأخذ مكانها بكثافة مسعورة ولو أنها تختلف ربما بالنسبة لكل عاشق على حدة وفى كل حال فإن وراء التصور الذى يعرضه ذلك الالتحام المشكوك فيه والذى يسمح كما هو ببقاء الفردية، محتمل أن يدخل فى مأزق حيث أنه فضلاً عن ذلك فإن هذا الالتحام، المتغلغل، برغم عمقه، يحفظ فى مقدمة الوعى بسبب المعاناة من تهديد الاتصال.

يجب أن نأخذ فى اعتبارنا احتمالين متعارضين:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا ما حدث اتحاد لعاشقين من خلال الحب، فإن هذا الاتحاد يقتضى ضمنًا فكرة الموت أو القتل أو الانتحار، هذه الهالة من الموت، هى التى ترمز إلى الرغبة الجنسية. وعلى مستوى أدنى من ذلك المستوى الذى يتضمن عنفًا ـ العنف الذى يثار بإحساس الفرد المنفصل بالانتهاك المستمر ـ يبدأ عالم السعادة والأنانية المشتركة وهى فى الحقيقة حالة أخرى من الانقطاعية فقط فى انتهاك عزلة الفرد ـ من خلال الموت إذا ما تطلب الأمر ـ يمكن أن يظهر ذلك التصور لباعث المحبوب، الذى يغلف كل الوجود بالمعنى فى عينى العاشق فبالنسبة للعاشق يصنع المحبوب العالم شفافًا يظهر من خلال المحبوب، شيئًا سوف أعود إليه، عند تناول الشهوة الجنسية الدينية أو المقدسة، لرؤية وجود ملىء، لاحد له غير مسجون بداخل قيود تواصلية الشخصيات المنفصلة للوجود، وامضًا، شىء بوصفه حرية تتأتى خلال شخصية المحبوب هناك مناف للعقل ومختلط بفظاعة حول هذا المفهوم وبرغم ذلك خلف ذلك الشىء المنافى للعقل والالتحام والمعاناة ترقد هناك، حقيقة إعجازية ففى الواقع لا يوجد شىء خادع فى الحب، فوجود المحبوب هو بالفعل (يوازن بالنسبة للعاشق ـ وفقط بالنسبة للعاشق بلاشك لكن ما الذى يوزان بينه؟ ـ إنه يوازن بين العاشق وحقيقة الوجود يمكن أن تتيح الفرصة ذلك، من خلال تلك الكينونة حيث تتنحى تعقيدات العالم جانبًا وقد يعى العاشق الأعماق الحقيقية للوجود وبساطتها بمعزل عن الحظ العشوائى والجزافى الذى يجعل امتلاك المحبوب ممكنًا، سعت البشرية منذ أزمنة مبكرة للوصول إلى هذه التواصلية المحررة، عن طريق وسائل لا تعتمد على الفرصة وتظهر المشكلة عندما يواجه الإنسان بالموت الذى يبدو أنه يقذف المخلوقات غير المتواصلة، بدون تردد إلى التواصلية. هذه الطريقة فى رؤية الأمر ليست المرة الأولى التى ترد إلى الذهن، حيث برغم أن الموت يدمر الكائنات الحية غير المتواصلة إلا أنه يترك تواصلية الوجود الشاملة بكرًا خارج أنفسنا، لم أنس الحاجة للتأكيد أن بقاء الفرد فى حد ذاته هو قاعدة أساسية لرغبتنا فى الخلود لكن لست معنيًا بمناقشة هذا فى الوقت الحالى. إن ما أريد التأكيد عليه، هو أن الموت لا يؤثر على تواصلية الوجود، حيث أنه فى الوجود نفسه تنشأ كل الموجودات بمعنى أن تواصلية الوجود مستقلة عن الموت، بل إنها مثْبتة بالموت. هذه هى الطريقة على ما أعتقد لتفسير القرابين الدينية بمقارنته بالنشاط الشبقى كما اقترحت، فالنشاط الشبقى وعن طريق انحلال الموجودات المنفصلة التى تشارك فيه، يكشف عن تواصليتهم الجوهرية مثل أمواج بحر عاصف. أما فى القربان فإن الضحية تُسْلب ليس فقط من الملابس ولكن أيضًا تُسْلب منها الحياة (أو أنها تدمر على نحو ما، إذا ما كانت شيئًا لاحقًا). إن الضحية تموت، ويشارك المتفرجون فى ما يتكشف عن موتها، إن هذا هو ما يسميه المؤرخون الدينيون عنصر التقديس خبز التقديس. هذا التقديس هو وحى التواصلية، خلال موت الكائن الحى غير المتواصل، بالنسبة للذين يرونه كطقس مقدس إن موتًا عنيفًا يمزق انقطاعية الكائنات الحية، حيث إن ما يبقى وما يختبره الشاهدون المتوترون فى صمت متصاعد هو تواصلية الوجود فى الضحية التى أصبحت وحيدة. إن قتلاً مثيرًا فقط منفذ على أنه طبيعة جمعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومقدسة لأوامر دينية، له القوة النظامية - القياسية على كشف ما يفلت من الملاحظة نحن لن نكون قادرين عرضيا على تخيل ما يجرى فى الأعماق السرية فى عقول المتفرجين إذا لم نستطع استدعاء خبراتنا الدينية الشخصية خاصة إذا كانت خبرات طفولية، إن كل شيء يقودنا إلى النتيجة الآتية، جوهريا الخاصية الطقسية للقرابين البداية مناظرة للعامل المشابه فى الأديان المعاصرة.

لقد قلت حالاً إننى سوف أتكلم عن الشهوة الجنسية الدينية، إن الحب الإلهى تعبير أكثر سهولة فى الفهم، إن حب الله هو مفهوم أكثر شيوعًا وأقل إرباكًا من فكرة حب العنصر المقدس، إننى لم أستخدم هذا المصطلح لأن الشهوة الجنسية معشقة مع هدف أبعد من واقع حال وهو أبعد من أن يكون مكافئا لحب الله، لقد فكرت أنه من الأفضل أن يكون أقل من أن يدرك بسهولة وأن يكون أكثر دقة.

إن المقدس والإلهى فى الأساس فكرتان مثاليتان، بصرف النظر عن الانقطاعية النسبية لله كشخص، إن الله كينونة مركبة ممتلك للتواصلية التى اتحدث عنها على المستوى العاطفى بطريقة جوهرية ومع ذلك فإن الإنجيل واللاهوت العقلانى يجسد الله مماثلا للكائن لكينونة الفرد وكخالق متميز عن عمومية الأشياء المخلوقة. إن الخبرة السلبية فقط هى ما تستحق انتباهنا بالنسبة لتفكيرى، لكن هذه الخبرة غنية بما يكفى. لا يجب أن ننسى أبدًا أن اللاهوت الإيجابى يماثل اللاهوت السلبى حيث أنهما مؤسسان على الخبرة الباطنية (الصوفية).

بالرغم من التمييز الواضح عنه، يبدو لى أن الخبرة الصوفية تنجم عن الخبرة العالمية للقربان الدينى فهو يجلب إلى عالم تحكمه أفكار متصلة بخبرتنا عن الدوافع الجسدية، (ومعرفة متنامية من هذه الخبرة) عنصر لا يجد مكانًا فى بنائنا الثقافى)، إن لم يكن على نحو سلبى كعامل محدود فبالفعل الخبرة الصوفية تكشف عن غياب أى باعث ، إن البواعث تعرف بالانقطاعية فى حين أن الخبرة الصوفية بقدر ما تسمح لنا قوتنا بكسر انقطاعيتنا، تمنحنا إحساسًا بالتواصلية. إن الوسائل التى تستخدمها الخبرة الصوفية تختلف عن تلك الوسائل الخاصة بالشهوة الجنسية العاطفية أو الجسدية ولكى نكون أكثر دقة، فهى لا تستخدم وسائل مستقلة عن إرادتنا. إن الخبرة الشبقية مرتبطة بواقع يعتمد على فرصة، على شخص معين وظروف ملائمة. أما الشهوة الدينية تتطلب هذه خلال الخبرة الصوفية، صفاء الموضوع فقط.

وبصفة عامة، برغم عدم ثباته، فإن نجاح الأشكال المختلفة التى ذكرتها فى الهند متصورة ببساطة عظيمة فالخبرة الصوفية مدخرة لنضج السن المتقدم، عندما يقترب الموت، وعندما تكون الظروف الجيدة لتجربة الواقع مفقودة فإن الخبرة الصوفية المرتبطة بأوجه معينة فى الأديان الوضعية، تعارض أحيانًا ذلك الإذعان للحياة حتى الموت تلك التى رصدتها لتكون فى الأساس المعنى الجوهرى للشهوة الجنسية.

لكن هذا التعارض ليس جوهريًا إن، الإذعان للحياة حتى فى الموت هو تحدٍ للموت فى الشهوة الجنسية العاطفية كما فى الجسدية تحدٍ للموت من خلال اللامبالاة للموت. إن الحياة هى الباب إلى الوجود قد

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

تدانى الحياة، لكن لا تدانى تواصلية الوجود إن حميمية هذه التواصلية وخاصيتها الاندفاعية أكثر فاعلية من التفكير فى الموت، إن البداية بأول تموج عنيف لمشاعر الشهوة التى تغمر ما عداها من مشاعر، ولهذا تنسى تلك الاعتبارات الكئيبة عن القضاء والقدر المختزنة بسبب نواتنا غير المتواصلة ومن ثم وفيما وراء نشوة الشباب، نحقق القوة لننظر إلى الموت وجهًا لوجه، ولندرك فى الموت، الطريق نحو التواصلية المجهولة وغير المبررة هذا الطريق هو سر الشهوة، والشهوة وحدها هى التى تستطيع الكشف عنه.

إذن هذه السلسلة من الأفكار قد نتجت عن قرب دلالة الجملة المقتبسة بالفعل فسوف تكون واضحة جداً فى ضوء واحدية الأشكال المتنوعة فى الشهوة «لايوجد طريق أفضل لمعرفة الموت فى ربطه بمخيلة فاسقة» ما قلته يخوِّل لنا أن ندرك فى هذه الكلمات وحدة مجال الشبق الذى ينفتح لنا من خلال وعى رافض لمحاصرة أنفسنا داخل شخصياتنا الفردية، إن الشهوة تفتح الطريق إلى الموت والموت يفتح الطريق إلى إنكار حيواتنا الفردية هل، بدون ممارسة العنف على نواتنا الداخلية نملك القدرة على احتمال عدم يحملنا إلى مجموعة أبعد من الاحتمالات؟

نهاية؛ أحب أن أساعدكم لتدركوا تمامًا أن النقطة التى جلبتكم إليها، وبرغم من غرابتها المترامية من حين إلى آخر فهى مع ذلك التقاء الطرق للنبضات العنيفة فى القلب الفعلى للأشياء.

لقد تحدثت عن الخبرة الصوفية، وليس عن الشعر، لم أكن أستطيع الكلام عن الشعر، بدون اقتحام متاهة ثقافية فكلنا يعرف ما هو الشعر. إن الشعر هو أحد أحجار أساساتنا لكننا لا نستطيع الكلام عنه. ولن أتكلم عنه الآن لكن؛ أعتقد أننى أستطيع أن أجعل أفكارى عن التواصلية أكثر تهيئة للحس، أفكار ليست معرفة كلية بالمفهوم اللاهوتى عن الله، عن طريق تذكيركم بأحد أكثر الشعراء عنفًا ـ رامبو.

ماهر شفيق فريد

د.هـ. لورنس شاعر التجلى الجسدانى

لكلمة «التجلى» معنيان، على الأقل: الأول - وهو الأقرب - بمعنى الظهور والسفور manifestation وذلك على نحو ما يتحدث فرويد، مثلا، عن المضمون الظاهر أو الجلى manifest للحلم، باعتباره مقابلا للمضمون الكامن latent. والثانى معنى ترتمى عليه ظلال دينية: التجلى Epiphany هنا رؤية روحية تشير إلى عيد مسيحى (٦ يناير) احتفالا بتجلى الطفل يسوع للمجوس: حكماء أو ملوك الشرق (إنجيل متى: الإصحاح الثانى) أو إلى تجلى ألوهية المسيح عند تعميده (إنجيل متى: الإصحاح الثالث) أو إلى أول معجزة اجترحها فى قانا الجليل (إنجيل يوحنا: الإصحاح الثانى).

ذلك أن لورنس[١] (وإن كان خارجا على الموروث المسيحى) كاتب دينى فى المحل الأول، ورؤيته للجسد تكاد تكون طقسية لاهوتية. وهى، يقينا، طهرانية (بيورتانية) جادة ممعنة فى الجد، ترفض كبت الغرائز وقمعها من ناحية، وترفض - من ناحية أخرى - الاتجاه التحررى الحديث ومجتمع الإباحة Permissive Society الذى بدأ يعم الغرب منذ كارثة الحرب العالمية الأولى.

سأتحدث هنا عن عمل واحد للورنس هو روايته «عشيق الليدى تشاترلى» (من ترجمة د. أمين العيوطى)، ليست هذه خير رواياته من الناحية الفنية (ف «أبناء وعشاق» و «قوس قزح» و «نساء عاشقات» هى آياته غير المنكورة) ولكنها آخر عمل روائى له، وصيته الأخيرة إلى الأجيال القادمة - إن جاز القول - وجماع فلسفته فى العلاقات الإنسانية، وفى الصميم منها تقع علاقة الرجل والمرأة[٢].

ديفيد هربرت لورنس - كما لا أحسبنى بحاجة إلى أن أقول - روائى إنجليزى من أعظم كتاب هذا القرن،

تمكن خلال حياة قصيرة نسبيا من أن ينتج كمًا هائلا من الروايات والأقاصيص والمسرحيات والقصائد والرسائل والمقالات. كما تمكن - وهو الأهم - من أن يقدم رؤية متكاملة لعزلة الإنسان فى العالم الحديث، وانقطاع الصلة بينه وبين الطبيعة، وبمامة الثورة الصناعية التى مسخت الريف والمدينة على السواء، وامتصت قدرة الإنسان - رجلا كان أم امرأة - على التجاوب الصادق والعطاء الحقيقى.

لورنس - وإن تقدم به الزمن - أقرب إلى شعراء الرومانسية الإنجليزية الذين عرفتهم بريطانيا فى مطلع القرن التاسع عشر: بليك ووردزورث وبيرون وشلى. إنه يشبههم فى شاعرية لغته، ونفاذ نظرته، واهتمامه بالعلاقات الإنسانية، خاصة علاقة الحب بين الرجل والمرأة، كما يشبههم فى أنه كان صاحب رسالة روحية، وكاتبا أخلاقيا بالمعنى العميق لهذه الكلمة. إن لورنس - سليل جين أوستن، وديكنز، وجورج إليوت، وهاردى - ينتمى إلى تلك «المورث العظيم» (على حد تعبير الناقد الانجليزى ف.ر. ليفيز، أعظم نقاد لورنس فى الإنجليزية وربما فى أى لغة): المورث الذى يمثل نظرة حضارية متكاملة، ويسعى إلى إعادة إقرار الصلة الحيوية بين الفرد والجماعة، وإلى وضع حد للدمامة الروحية التى تحيل مدننا الحديثة إلى كتل شائهة من الحديد والزجاج والآجر والأسمنت، تتخايل من فوقها مداخن المصانع وتعانى من مشكلات التكدس وتلوث البيئة وعزلة الفرد فى قلب الجموع(٢).

كتب لورنس عديدا من الروايات كما كتب بعضا من أجمل ماعرفه أدب الرحلات، وفيه انعكست ظلال أسفاره إلى أستراليا والمكسيك وإيطاليا، ورسائل شخصية (حرر بعضها أولدس هكسلى) تروى لنا الكثير عن حياته وتجاربه وآرائه، حتى لتماثل فى الأهمية رسائل الشاعر الرومانسى جون كيتس، وكتب بعض نقد أدبى واجتماعى تسرى فيه مياه الحياة وتشيع نضرة الفتاء.

لقد كان لورنس - بمعنى من المعانى - نبيًا يؤمن باللحم والدم الحيين ولا يؤمن بالنظريات المجردة، أو شعارات الساسة، أو تزمت أصحاب النظرة الضيقة فى مجالى الدين والأخلاق. وقد جلبت عليه آراؤه الجريئة كثيرا من المتاعب فى عصره، وعاش فترات طويلة من حياته منفيا من بلاده نفيا اختياريا، ولكن إنجلترا الآن قد عرفت قدره، وصارت تدرِّس كتبه لطلبة الجامعات والمدارس، باعتبارها مرآة صادقة لأزمات الثورة الصناعية، وتناقضات الحضارة الحديثة، ومشكلات الصداقة والحب والزواج.

ورواية «عشيق الليدى تشاترلى» بالذات قد أثارت ضجة كبرى حال صدورها لأن كاتبها جرؤ على تسمية الأشياء بأسمائها، والإشارة إلى أعضاء البدن دون تورية، واستخدام الكلمات ذات الحروف الأربعة كما تدعى فى الإنجليزية، وهى الكلمات التى لا يقرها العرف المهذب (.. cunt, fuck, etc) مما صدم الكثيرين، فحظِّر دخول الرواية إلى بريطانيا - بعد نشرها أصلا فى إيطاليا - وظلت تُتداول سرا وتُهرَّب فى حقائب المسافرين إلى أن قضى القضاء البريطانى - مثلما قضى القضاء الأمريكى فى شأن رواية جويس «يوليسيز» - بالإفراج عنها، والسماح بتداولها بعد أن استقر فى ضمير القضاة أنها ليست من أدب البورنوجرافيا الرخيص،

د . هـ . لورنس

وإنما هى رسالة أخلاقية من الطراز الأول، بل لعلها أقرب إلى الطابع التعليمى (وهذا من أبرز عيوبها، فنيا) ترمى إلى النقد والإصلاح، ولا ترمى إلى استثارة غرائز المراهقين والمراهقات من القراء.

ورأيى الشخصى - فى هذا الصدد - أن للأديب كل الحق فى معالجة الجنس بصراحة تامة، وأننا مدعوون إلى تحطيم المخاوف الحمقاء من مواجهة الجسم الإنسانى. إنى ادعو إلى تخفيف الرقابة على الكتابة الجنسية وإلى ترك الضمير الأدبى (وهو فى جوهره ضمير خلقى) يتكفل بتقرير ما إذا كان الشىء المقدم أدبا أم لم يكن.

ليس من الصعب أن نتخيل بعض الآثار الجانبية السيئة لهذه الدعوة : سوف ينهمر علينا سيل من الكتابات الرخيصة المبتذلة، وسوف يزدهر - فى ظل حرمان الشباب - أمثال عزيز أرمانى وفؤاد القصاص وإلياس عكاوى : ذلك الثالوث غير المقدس فى تاريخ العالم السفلى للقصة المصرية، وسوف يكون هناك ضحايا لهذه الحرية الجديدة. ولكن ذلك كله جزء من ضريبة الانفتاح الفكرى. والقعود عن معالجة الجنس بشتى جوانبه تهربٌ من قضية سوف تواجهنا إن عاجلا أو آجلا (بل هى تواجهنا فعلا منذ زمن) كما واجهت غيرنا من المجتمعات، مع استبحار العمران، وحلول المجتمع الصناعى، بل مابعد الصناعى، بقيمه الجديدة محل مجتمع القرية، ومع اطلاعنا على تجارب الغير، ومع تغير وضع المرأة، وتغير عقلية الرجل. ليست هذه دعوة للأدباء إلى فحش القول وهجره: فالفحش مبتذل دائما إلا أن تفتديه روح فكاهة أو طاقة حيوية غامرة من النوع الذى نجده عند شكسبير ورابليه وبلزاك وهنرى ميلر.

والأدب يرقى بمقدار بعده عن التعبير المباشر، وإحلاله المجاز محل الصورة الواقعية المباشرة. ولكن للأديب الحق أيضا - إن دعا السياق - فى أن يسمى الأشياء بأسمائها، وله - بل عليه - أن يصل إلى أعمق جذور المخاوف والذكريات والرغبات . والفيصل فى هذا كله هو نوع حساسيته الفنية، واطلاعه على تجارب السابقين، وخبرته بالحياة، وقدرته على مزج الواقع بالخيال، ورفعه الجنس إلى مستوى القضية الوجودية.

-٢-

لا سبيل إلى فهم نثر لورنس القصصى دون فهم لنثره غير القصصى، لمقالاته المنتشرة فى تضاعيف كتبه النقدية ودراساته السيكولوجية العظيمة «العنقاء» و «دراسات فى كلاسيات الأدب الأمريكى» و «فانتازيا اللاشعور» و «التحليل النفسى واللاشعور» وغيرها. لكنى سأتوقف هنا عند كتابه المسمى «بمناسبة عشيق الليدى تشاترلى، ومقالات أخرى» (سلسلة بنجوين) وذلك لأنه أوثق كتبه صلة بالرواية التى اخترت أن تكون موضوع هذا الحديث. والكتاب مجموعة مقالات فى الأدب والحياة.

المقالة الأولى فى الكتاب عبارة عن المقدمة التى صدَّر بها لورنس ديوانه المسمى «تأملات» (١٩٢٩).

ويقول لورنس عن قصائد ذلك الديوان : إن هذه الحزمة الصغيرة من الشذرات حزمة من التأملات أو حفنة من الأفكار. كل مقالة فيها ليست بالفكرة المجردة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو الرأى أو العبارة التقريرية التعليمية وإنما فكرة حقة تنبع من القلب وأعضاء التناسل مثلما تنبع من العقل. ذلك «أننا جميعا نضرب بجذورنا - فى الأرض. وجذورنا هى التى تحتاج الآن إلى قليل من العناية، تحتاج إلى أن تزاح عنها التربة الصلبة وتمهد بحيث يتسنى لقليل من الهواء الطلق أن يصل إليها وبذلك يمكنها أن تتنفس. ذلك أننا - عندما تظاهرنا بأنه لا جذور لنا - قد وطأنا الأرض فوقها بشدة جعلتها تموت جوعا وتختنق تحت التربة. إن لنا جذوراً، وجذورنا ضاربة فى الجسد الحى الغريزى الحدسى:

وها هنا نحتاج الى الهواء الطلق : هواء الوعى المفتوح».

ويدافع لورنس عن نفسه فيقول:

« إن الإهانات لتتوجه إلىّ، فى المحل الأول، لأنى أستخدم الكلمات «الفاحشة» كما يسمونها. غير أنه لا أحد يعلم على وجه الدقة ما الذى تعنيه كلمة «فاحشة» ذاتها، أو ما الذى يراد بها أن تعنيه. غير أن كل الكلمات القديمة التى تنتمى إلى ما تحت السرة من الجسد قد صارت تدريجيا محكوما عليها بأنها فاحشة. ومعنى الفاحشة اليوم هو أن رجل الشرطة يظن أن من حقه إلقاء القبض عليك ولا شىء غير ذلك».

والمقالة الثانية فى الكتاب عبارة عن مقدمة كتبها لورنس لكتاب يضم مجموعة رسومه(١٩٢٩) وهى الرسوم التى تسببت فى إغلاق معرضه عند افتتاحه. وفى هذه المقالة يقول:

« إن السبب فى أن الإنجليز ينتجون مثل هذا العدد الضئيل من المصورين ليس راجعا إلى أنهم، باعتبارهم أمة خلو من الشعور الصادق بالفن البصرى، رغم أنه لو ألقى المرء نظرة على ما أنتجوه، أو ألقى نظرة على الخليط الذى صنعوه من المناظر الطبيعية الفعلية فى إنجلترا، فقد ينتهى حقيقة إلى أنهم خلو من ذلك الشعور، ويقف بالأمر عند هذا الحد. غير أن هذا ليس ذنب الرب الذى صنعهم. فقد حباهم بنفس الحساسيات الجمالية التى حبا بها أية أمة أخرى. والغلطة إنما تكمن فى الموقف الإنجليزى من الحياة.

إن الإنجليز، والأمريكيين الذين ساروا فى أثرهم، إنما يشلهم الخوف. وهذا هو مايحبط ويشتت الوجود الأنجلو - سكسونى: هذا الشلل النابع من الخوف. إنه يحبط الحياة ويشوه الرؤية ويخنق الدافع: أعنى هذا الخوف المسيطر عليهم سيطرة طاغية. ومم يخافون بحق السماء؟ فيم يجمد الخوف سلالة الأنجلو - سكسون حتى ليحيلها أحجارا؟ علينا أن نجيب عن هذا السؤال قبل أن يمكننا أن نفهم فشل الإنجليز فى الفنون البصرية: لأنهم (فى هذا الصدد) فاشلون على وجه العموم.

إنه لخوف قديم يلوح أنه قد وصل إلى النفس الإنجليزية فى عصر النهضة. إذ لا شىء يمكن أن يكون أجمل وأبعد عن الخوف مما نجده عند تشوسر. غير أن شكسبير كان مريضا بالخوف: خوف العواقب. وتلك هى الظاهرةالغريبة فى عصر النهضة فى إنجلترا: هذا الرعب الغامض من العواقب، عواقب الفعل. وقد كان لإيطاليا أيضا رد فعلها الخاص بها عند نهاية القرن السادس عشر إذ أبدت خوفا مشابها. ولكنه لم يكن بنفس هذه الدرجة من العمق والطغيان. فارتينو يمكن

أن يوصف بأي شيء إلا بأنه هلوع: وقد كان شجاعا كأي روائي في عصر النهضة.

والذي يلوح أنه أمسك بخناق وعي أمم الشمال عند نهاية القرن السادس عشر، إنما هو خوف بل رعب من الحياة الجنسية، فالإليزابيثيون بكل الجلالة التي نخالهم كانوا عليها بداوا هذا الرعب واضطراب الحياة الحقيقي في (هملت) إنما هو جنسي كله: إنه رعب الشاب من زنا أمه بالمحارم. والجنس [في هذه المسرحية] يحمل معه خوفا وحشيا لا اسم له، لم يكن يقترن به - فيما يلوح لي - قبل ذلك. وإن (أوديب) و (هملت) لمختلفان جدا من هذه الناحية. ففي أوديب لا نجد ارتدادا في رعب عن الجنس ذاته: والدراما اليونانية لا توقفنا على ذلك قط. فالرعب عندما يكون ماثلا في المأساة اليونانية إنما هو رعب من القدر إذ يوقع بالإنسان في حبائل القدر. غير أن الرعب في عصر النهضة ذاته، وفي إنجلترا بصفة خاصة، جنسي. فاوريست يثير القدر عناده، وتدفعه ربات الانتقام إلى الجنون. ولكن هملت يطغى عليه نفور مريع من صلته الجنسية بأمه مما يجعله يرتد في نفور مشابه عن أوفيليا بل يكاد يرتد تقريبا عن أبيه، حتى وهو شبح، إنه لفي رعب من مجرد الإيحاء بوجود صلة جسدية وكأنما مثل هذه الصلة لطخة لا يجوز ذكرها.

وفي المقالة الثالثة «الأدب المكشوف والفحش» (١٩٢٩) يقول لورنس:

«إن الأدب المكشوف هو محاولة إهانة الجنس والتبرز عليه. وهذا أمر لا يُغتفر. خذ أدنى أمثلته: الصورة التي في حجم البطاقة البريدية التي تباع سرا بواسطة العالم السفلي في أغلب المدن الكبرى. إن ما رأيته منها قد كان ذا دمامة إلى الحد الذي يكفي لجعلك تصرخ، أي إهانة للجسم الإنساني وأي إهانة للعلاقة الإنسانية الحيوية! إنها تجعل العرى الإنساني دميما ورخيصا وتجعل الفعل الجنسي دميما ومنحطا، تافها ورخيصا وقذرا.

والأمر كذلك بالنسبة للكتب التي يبيعونها في العالم السفلي، فهي إما قبيحة إلى حد يسقمك وإما بلهاء إلى حد يجعلك تتصور أنه لا يستطيع قراءتها سوى قمىء أو أثول (الأثول: شخص نصف أحمق من شأنه الرضا والاستكانة).

وذلك أيضا هو شأن الأشعار التي يرويها الناس بعد العشاء، أو القصص القذرة التي يسمع المرء المسافرين التجاريين يروونها بعضهم لبعض في إحدى غرف التدخين. ويتصادف أحيانا أن يكون بينها قصة مضحكة حقيقية، وهذا يفتدي قدرا كبيرا مما بها، ولكنها عادة لا تعدو أن تكون دميمة ومنفرة. و«الفكاهة» فيها كما يسمونها ليست إلا حيلة للتبرز على الجنس».

ويتحدث لورنس في هذه المقالة عينها عن الاستمناء فيقول:

«إن الخطر الأكبر للاستمناء إنما يكمن في طبيعته التي لا تعدو أن تكون استنفادية. ففي المباضعة الجنسية يوجد أخذ وعطاء. وثمة منبه يدخل بعد أن يخرج المنبه الأصلي، شيء جديد تماما يضاف بعد أن يزاح الوقر الأول. والأمر كذلك في كل مباضعة جنسية تجرى بين شخصين، حتى في حالة الجنسية المثلية. أما في الاستمناء فلا يوجد سوى الفقدان. إذ ليس ثمة تبادل

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

وإنما مجرد تبديد لطاقة معينة، دون عائد، والجسد يظل، بمعنى من المعانى، جثة بعد فعل الاستمناء. فليس هناك تغير وإنما إماتة. هناك ما نسميه بالفقدان الميت. وليس الأمر كذلك فى أى فعل من أفعال المباضعة الجنسية بين شخصين، إذا كان هناك شخصان فقد يمر كلاهما صاحبه فى الجنس. ولكنهما لايمكن أن يقتصرا على تحقيق الأثر الخامد الذى يحققه الاستمناء».

وفى المقالة الرابعة «بمناسبة عشيق الليدى تشاترلى» (١٩٣٠) يدافع لورنس عن هذه الرواية ويشرح ظروف تأليفها وغرضه منها فيقول:

«إنى لأبعد ما يكون عن الإيحاء بأنه ينبغى على النساء جميعا أن يجرين وراء حراس الصيد ليتخذوا منهم عشاقا. وإنى لأبعد ما أكون عن أن أريد الإيحاء بأنه يجمل بهن أن يجرين وراء أى إنسان. فإن ثمة عددا كبيرًا من الرجال والنساء اليوم يبلغون قمة سعادتهم عندما يبقون منفصلين جنسيا نظيفين تماما، وعندما يفهمون الجنس ويتحققون منه على نحو أكمل فى الوقت ذاته، وعصرنا هو عصر التحقق أكثر مما هو عصر الفعل. لقد كان ثمة فعل كثير - وفعل جنسى بخاصة - فى الماضى وإعادة متعبة له، دون فكر مناظر أو تحقق مناظر. وواجبنا الآن هو أن نتحقق من الجنس. فالتحقق الواعى الكامل من الجنس اليوم أهم من الفعل [الجنسى] ذاته».

ويمضى لورنس قائلا:

«إن الزواج لا يكون زواجا إلا إذا كان تراسلا فى الدم. فالدم هو مادة النفس وأعمق أنواع الوعى، ونحن إنما نكون بالدم، وبالقلب والكبد نعيش ونتحرك ويتكون وجودنا. وفى الدم تغدو المعرفة والكينونة والشعور شيئًا واحدا لا ينقسم: فلا ثعبان ولا تفاحة يتسببان فى الانقسام بحيث أن الزواج لا يكون زواجا حقيقيا إلا عندما تكون الصلة صلة دم. إن دم الرجل ودم المرأة مجريان مختلفان إلى الأبد لا يمكن قط أن يمتزجا. وحتى من الناحية العلمية فنحن نعرف ذلك. ولكنهما بالتالى نهران يحيطان بالحياة كلها، ففى الزواج تكتمل الدائرة وفى الجنس يتلامس النهران ويجدد كل منهما صاحبه دون أن يمتزجا قط أو يختلطا».

ثم يقول:

«إن للإنسان حاجات بسيطة وحاجات أعمق. وقد وقعنا فى غلطة العيش بدافع من حاجاتنا البسيطة إلى أن كدنا نفقد حاجاتنا الأعمق فى غمرة لون من الجنون، ثمة أخلاقيات بسيطة تخص الأشخاص وحاجات الإنسان البسيطة: وتلك للأسف هى الأخلاقيات التى نعيش بها. ولكن ثمة أخلاقيات أعمق تخص كل النساء وكل الرجال والأمم والأجناس وطبقات البشر. وهذه الأخلاقيات الأعظم شأنًا تؤثر فى قدر الإنسانية على امتدادات زمنية طويلة، وتنطبق على حاجات الإنسان الأعظم شأنا، وكثيرًا ما تتصارع مع الأخلاقيات الصغيرة للحاجات الصغيرة. بل إن الوعى المأساوى قد علّمنا أن من أعظم حاجات الإنسان معرفته للموت واختباره: فكل إنسان بحاجة إلى أن يعرف الموت فى جسده الخاص، غير أن الوعى الأعظم للحقب قبل المأساوية يعلمنا - رغم أننا لم نبلغ بعد الحقبة المأساوية - أن أعظم حاجات الإنسان هى أن يجدد إلى الأبد الإيقاع

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الكامل للحياة والموت: إيقاع السنة الشمسية، وسنة الجسد التي تستغرق عمرا، وسنة النجوم الأعظم شأنا، وسنة النفس. سنة الخلود: ذلك هو ما نحتاج إليه، إنه حاجتنا الآمرة، وهي حاجة للعقل والنفس والبدن والروح والجنس جميعا».

هذه الكلمات هي البوابة التي ندلف منها إلى رواية «عشيق الليدي تشاترلي».

-٣-

يقول الناقد المعاصر مارك سكورر - صاحب مقالة «التقنية من حيث هي اكتشاف» المشهورة - في مقدمة كتبها للرواية:

«تعد قصة «عشيق الليدي تشاترلي» من أبسط القصص التي ابتدعها لورنس: فكونستانس تشاترلي الزوجة المحبطة لمالك مناجم ارستقراطي جرح في الحرب، التي تركته مشلولا وعاجزًا، تنجذب إلى حارس صيده، الابن الكاره للبشرية لعامل في المناجم، وتحمل منه وتأمل - عند نهاية الكتاب - في أن تتمكن من أن تطلق زوجها وتغادر طبقتها لتحيا مع الرجل الآخر. وقد كان لورنس معنيا - طوال حياته - بالخيط العام الذي يسري في تضاعيف هذا الكتاب: الا وهو انتهاك الفردية أو تحقيقها في العلاقة، وكثيرا ما تناول هذا الخيط بالأسلوب العينيّ الذي نجده هنا حيث يتضمن التحقيق عبور الخطوط الطبقية أوالثقافية. كما انه كثيرا ما يتضمن عبور كليهما حيث ينجم الانتهاك عن مقاومة هذه الضرورة، والبناء المألوف إذن إنما يدور حول امرأة في موقف اجتماعي اكثر تفوقا نسبيا تنجذب إلى «شخص غريب» (رجل من طبقة اجتماعية ادنى أو اجنبي) فإما أن تقاوم هذا الدافع أو تستسلم له. وهاتان الإمكانيتان مجسدتان بطبيعة الحال وعلى التوالي في الموقف الذي ولد فيه لورنس وفي الموقف الذي تزوج فيه، ومن ثم كان حتما أن يغدو موقفا أثيرا لديه في قصصه».

تزوجت كونستانس تشاترلي، بطلة الرواية، كليفورد تشاترلي في ١٩١٧ حين جاء في إجازة إلى أرض الوطن (كان ضابطا في الحرب العالمية الأولى): «قضيا شهر عسل واحد، وعاد إلى فرنسا. وفي ١٩١٨ أصيب إصابة بالغة، وأعيد إلى الوطن حطاما، كانت في الثالثة والعشرين من عمرها. بعد عامين استرد صحته نسبيا: لكن الجزء الأسفل من جسمه أصيب بالشلل إلى الأبد. كان في استطاعته أن يتجول في مقعد متحرك».

الشلل هنا، كما هو واضح، واقع ورمز في آن واحد: واقع يحول بين الزوجين والتحقق الجنسي، ورمز لشلل الإرادة في العصر الحديث، وضمور الإدراك الحسي والعيان الداخلي، وهيمنة الآلية على كل نواحي الحياة، أو كما يقول لورنس في السطور الأولى من الرواية: «إن عصرنا عصر مأساوي في جوهره لكننا نرفض بشدة أن نجعل منه مأساة».

وتقوم على رعاية السير كليفورد - رمز الأرستقراطية المضمحلة - مدبرة بيت بارعة تدعى مسز بولتون، تعالج مخدومها معالجة الأم الخبيرة لطفل صغير. وثمة حارس صيد يدعى أوليفر باركين: هذا هو الذي سيصبح عشيق الليدي تشاترلي: «كان رجلا يقظا، ضئيلا إلى حد ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالنسبة لحارس صيد، وهادئا جدا، كانت كونستانس تعرف أن زوجته قد رحلت منذ بعض الوقت مع أحد الجيران من عمال المناجم، تاركة إياه فى كوخه مع ابنته التى تبلغ من العمر خمسة أعوام. ومنذ ذلك الوقت ظل يعيش وحيدا لا يختلط بأحد، بعد أن عهد بابنته إلى رعاية أمه فى القرية».

الرواية قطعة فذة من التحليل الصبور الدقيق لمحنة هذه الزوجة نفسيا وجسديا واجتماعيا، على نحو ما حلل **تولستوى** وضع بطلته آنا كارنينا، **وفلوبير** بطلته إيما بوفارى. هن ثلاث زوان- إن شئت - ولكن الزانية فى كل من هذه الأحوال ليست عاهرة رخيصة،عتبة باب يتبرز عليها كل كلب فى البلدة، وإنما هى كائن إنسانى من لحم ودم له أفكاره ومشاعره وأحلامه كما أن له شهواته وأهواءه وأخطاءه.

ذات أصيل خرجت كونستانس إلى الكوخ فى الأرياض المحيطة بالقصر كى تبلغ باركين رسالة من زوجها. فوجئت به يغتسل فى الفناء فتراجعت مجفلة، ولكن بدن الرجل العارى أضرم فيها نارا لم تجربها منذ زمن بعيد، منذ استحال النصف الأسفل لزوجها إلى كتلة متخشبة ميتة مثل جذع شجرة عجوز:

«لكنها فى ظلمة الغابة المتساقطة تملكتها رعدة لا يمكن السيطرة عليها، كان جذع الرجل الأبيض قد بدا لها جميلا يشق الظلام. الجسد الأبيض المتماسك المقدس بتلك البشرة الحريرية المتماسكة، لا يهم وجه الرجل بشاربه الضارى وعينيه الحانقتين القاسيتين!، لا تهم شخصيته الغبية! كان جسده فى حد ذاته مقدسا، يشق الظلمة كأنه كشف. لم يكن لكليفورد حتى فى أفضل حالاته ذلك التماسك الحريرى المتموج، ذلك الجمال الذى يفوق الجمال الإنسانى».

من هذه اللحظة يبدأ انجذاب جنسى متبادل بين السيدة رفيعة المكانة وحارس الصيد: إنها تتردد عليه فى كوخه، وتقضى معه الليل ثم تعود مسرعة إلى خدرها قبل أن يفطن إلى غيابها أحد. وفى هذه المرحلة من علاقتهما لا يستخدم لورنس الفاظا فاحشة وإنما يصور الرقة التى تسود لقاءاتهما:

«راح فى النوم ونهدها الأيمن فى راحة كفه الأيمن، لأنها كانت توليه ظهرها، عرفت أنه فى أول الأمر كان لابد ينام مع زوجته هكذا، لأن يده حطت مثل يد طفل، وجمعت نهدها وأمسكت به كأنه فى قدح. وكانت إذا حركت يده تعود وهو نائم، بالغريزة، وتجد نهدها وتمسك به لتطوقه بنعومة. وكأنه كان يوازنها كلها برقة فى راحته كأنها لم تكن إلا يمامة ترقد فى عشها، ترقد كلها فى عش راحة يده القوية».

لا عجب أن فكر لورنس، فى البداية، فى أن يسمى عمله «الحنان» قبل أن يستقر على عنوان «عشيق الليدى تشاترلى».

من مقومات فلسفة لورنس فى هذا العمل أن ثمة صراعا أبديا بين ضربين من البشر: ذوو الدم البارد (الشعوب الاسكندنافية والجرمانية والأنجلوسكسونية، مع استثناءات طبعًا) وذوو الدم الحار (شعوب حوض البحر المتوسط وإفريقيا وأمريكا الجنوبية، مع استثناءات طبعا). الطائفة الأولى هى العدو الحقيقى للتحقق الجنسى - مهما غلب على سلوكها من إباحية. والثانية

هى حاملة بذور التجدد والانبعاث، مهما كثرت فى حياتها عوامل الكبت والقمع والتحريم.

والعالم الحديث فى رأى **لورنس** - مهما تعددت أيديولوجياته - بارد الدم، يقتل ينابيع الفطرة والغريزة قتلا. أما عظماء الماضى - مهما انشعبت بهم الدروب - فكانوا فى صف الحياة، فى صف الخصب: «إنهم دائما مشتبكون فى صراع. والدم البارد يريد دائمًا أن يخضع كل الدم الحار. وأصحاب الدم الحار لديهم نوبات كبرى للقضاء على ذوى الدم البارد. لكن ذوى الدم البارد ماكرون، ولا يهدأون أبدا حتى يحولون ذوى الدم الحار إلى خدم. ثم يتمادون. ثم يحل العقاب. ويبدأ كل شىء مرة أخرى».

«وذوو الدم الحار دائما خدم؟».

«ياالله، لا! كان **الإسكندر** حار الدم، هكذا كان **المسيح**، هكذا كان **سقراط**، هكذا كان **قيصر**، هكذا كان **تيمور لنك** وعطيل و**بطرس الأكبر** و**فردريك الأكبر** وحتى **فولتير**. لكن منذ **نابوليون** لم يعد لنا إلا انتصار ذوى الدم البارد الرهيب فى كل بلد، فاشية وديمقراطية وبلشفية، كلها سواء، عروض مختلفة لبرودة الدم».

إن إدراك **لورنس** للعالم إدراك فيزيقى فى أساسه، كأرنب مرهف الشم ترتعش فتحتا منخاريه، إدراك سابق على الوعى والتجريد والتنظير. ودورة الحياة العضوية عنده جزء من دورة كونية أكبر تشمل دورات الكواكب فى مداراتها، وألق الشمس المتجدد، وجاذبية القمر، ومد البحار وجزرها، والجاذبية الأرضية، ودورات الفصول، وحياة الحيوان والنبات والإنسان. تتحدث المسيحية عن دم المخلص الذى يُسفح تكفيرا عن خطيئة آدم الأصلية، ولكن **لورنس** - عدو المسيحية وإن استخدم مصطلحاتها - يرى فى دم **المسيح** على الصليب تضحية مهدرة، فإنما الذى يعنيه هو البلازما الحية النابضة فى أعماق الأوردة والشرايين، دم الأحياء لا دم الشهداء:

«كانت تعرف، كما تعرف كل امرأة، أن الخصب هو عمود الدم، نافورة الاكتمال الحى فى الحياة. فمن ارتفاع الدم وجيشانه تبرز الحياة إلى الوجود. ومهما كان غير هذا، فهو النهر الوحيد الذى يمكن أن نكون متأكدين منه، الدم. كانت الترتيلة تقول «هناك نبع يمتلئ بالدم». وهذا صحيح بشكل خالد. وكل رجل هو مثل هذا النبع. وهو ليس الدم الميت المسكوب الذى سوف يمحو كل الخطايا، ولكن التدفق الحى للدم الجديد أبدا المتجدد أبدا. فالدم الميت لا يمكنه إلا أن ينتن فى النهاية. والدم الحى هو الجانب الحى الذى يغسل أشكال الفساد القديمة. ورمز تدفق الدم الحى فى الطقوس الدينية هو رمز الإخصاب والإخصاب هو ينبوع الحياة وقد امتلأ بالدم».

هكذا يقول السيد الجسد - إن كان لى أن أستعير بيتا من **أدونيس**.

ورؤية **لورنس** - كرؤية **سوينبرن** و**باتر** و**وايلد** و**كامى** وغيرهم، ولكن على نحو أعمق - ضرب من الوثنية جديد. إن كونستانس تغرس زهورا فى شعر عانة حبيبها، كأنما تؤدى طقسا من طقوس الخصب البدائية:

«ذهبت وقطفت زهور المنثور البرى وشبكتها فى شعرات صدره، وبعضها فى الشعرات أسفل».

ما الذى ينقذ هذه الرؤية من خطر العواطفية الرخيصة، أو الإسراف فى العاطفية؟ ثلاثة أمور، فى تقديرى.

الأول هو أن لورنس، فى قمة تمجيده الجسد فى أعلى تجلياته، لا يفقد قط حسه العميق بالوجه الآخر للجسدانية: وجه المرض والتآكل والفناء والعدم. فهو شاعر الموت بمثل ما هو شاعر الحياة. إنه يدرك أن هذا المجد الأرضى الباذخ لن يدوم إلا أياما أو سنوات قليلة ثم تبتلعه الظلمات. ولكن قصر الوجود الزائل هو، فى ذاته، ما يمنحه قيمة ثمينة ومكانة غالية. إن الحياة لا تساوى شيئًا، ولكن لا شيء يساوى الحياة، كما يقول مفكر آخر من طراز مغاير كلية، اندريه مالرو (كتب مالرو مقدمة للترجمة الفرنسية لرواية «عشيق الليدى تشاترلى»).

والأمر الثانى هو أن لورنس يظل محتفظا بروحه الناقدة، القادرة على رؤية الأمور من على مبعدة، وإصدار الحكم عليها. إنه لا يغفل عما فى كوميديا الجنس من عناصر الإضحاك البعيدة عن الجلال. وفى موضع ما من كتاباته يتحدث ساخرا عن رعشة الحقوين، إبان هزة الجماع (الأورجازم)، واصفا إياها بأنها أمر مضحك سخيف. وفى رواية «تشاترلى» ليس من النادر أن نجد فقرة كهذى:

«ها هو ذا! وليس من الغريب أنها ضحكت فى قلبها سخرية منه، كانت قوتها أعظم من قوته، عليه أن يأتى فى النهاية، مثل كلب يعدو بشكل يائس وراء كلبة. وكان وجه الرجل العامل فيه شاحبا ومتصلبا. حدقت فى اتجاهه بقلق أمومى يرتسم على وجهها الدافئ، وبسخرية تضحك خفية فى قلبها».

والأمر الثالث هو أن لورنس لا يقدم الخبرة الجنسية فى فراغ، وإنما يؤطرها دائما بالإطار الاجتماعى الذى يسم تجارب رجال ونساء واقعيين. فالبعد الاجتماعى، والفوارق الطبقية، ماثلة دائما فى الرواية، حتى لا ننسى لحظة واحدة أن علاقة كونستانس وباركين مهددة من جراء القانون الوضعى والشرائع السماوية وأعراف المجتمع والفواصل بين الطبقات (كانت هذه الفواصل واضحة المعالم، شديدة الحدة فى المجتمع البريطانى فى العقدين الأولين من هذا القرن). إن باركين، فى أعماقه، يكنّ ضغينة لمخدومه كليفورد وزوجته كونستانس، ضغينة البروليتاريا للأرستقراطية. وكونستانس فى أعماقها تكن احتقارا (لا ينفصل عن الانجذاب) للطبقة العاملة التى يمثلها باركين، وآداب سلوكها (أو افتقارها إلى هذه الآداب)، وطريقتها فى المأكل والمشرب وصنع الحب، واللهجة العامية التى تتحدث بها.

لكن هذه التوترات جميعا لا تعدو أن تزيد العلاقة بين الاثنين عمقا وحدة. فى إبراز هذه المفارقات، هذه التفاعلات المشحونة بالحب والكراهية معا، هذه الفروقات الدقيقة فى درجات الإحساس nuances تكمن براعة لورنس وبصيرته السيكولوجية العميقة. إن كونستانس تحمل من باركين (بعلم زوجها أن لها عشيقا وتواطئه وتجاهله، ويعلم من حولهما فليس الناس عميانا) وتقرر أن ترحل مع حبيبها عن هذا القصر الأرستقراطى لتبنى حياة جديدة مع باركين، ومع هذا القادم الجديد الذى

ينبض فى أحشائها (يتذكر المرء هنا حمل الملكة من الشاعر فى مسرحية **صلاح عبد الصبور** بعد أن يموت الملك»). هكذا تقوم العنقاء من رمادها، وينفض أبو الهول عن نفسه قرونا من النعاس الحجرى (بتعبير و.ب. ييتس)، وتتجدد دماء إنجلترا، وتنبثق نافورة الحس والعاطفة والغريزة، وتشب النار فى جمرات الوعى الفيزيقى بعد طول كمون كادت تستحيل معه إلى رماد.

-٤-

يداعب سير كليفورد زوجته - باللزوج العصرى واسع الأفق! - حين يعلم أنها حامل فيقول لها:

«كم أنت جميلة! أنت أم عذراء، مريم عذراء مثل وردة بدلا من: مثل سوسنة، أقسم بالله أننى آمل أن يكون الطفل جديرا بك. سوف أحضر الرسامين وأحاول أن أرسمك. مريم الحديثة! - وأنا يوسف الحديث! سوف أسقط فى عبادة العذراء، عبادة مارى! أية امرأة رائعة أنت!».

ولا تلبث كونستانس أن تفكر قائلة:

«كان بكليفورد فسوق غريب. كانت الحياة شيئا يحيله إلى شبح مرعب. وحتى يرضى نفسه، ذاتيته الأنانية، كانت قد أصبحت الآن أما غير ملوثة، عذراء حاملا بمولد عذرى آخر. كم كان بشعا! كانت الولادة العذرية فى حد ذاتها بذاءة فى حين شعرت هى بدفء الرجل بداخلها. كان الطفل حياة الرجل بداخلها. كم كان مهينا أن تتهم بولادة عذرية!».

هكذا تكتمل ثورة **لورنس** على الأخلاقيات المسيحية ومفهومات الطهارة والعفاف والولادة العذرية. إنه - كما قلت فى عنوان مقالى - شاعر التجلى الجسدانى فى عصر وثنى جديد، عصر ما بعد المسيحية. لك أيها القارئ أن تقبل نظرته هذه (كما قبلها **ف.ر. ليفيز** وآخرون) أو أن ترفضها (كما رفضها **ت.س. إليوت** وآخرون) ولكن ليس لك أن تنكر عليه الجدية الأخلاقية العالية التى يتناول بها أكثر الموضوعات حيوية فى عصرنا، ولا العبقرية الفنية النادرة التى ترصد - مثل مسجل زلازل بالغ الرهافة - أدق حركات النفس والغريزة والعقل، ولا القدرة اللغوية التى طوّع بها الكلمات للتعبير عن أرهف ظلال الفكر والشعور. **للورنس** مكان مكين فى معبد الجسد، وفى معبد الروح أيضًا - فما كان ليعترف بانفصال بين هذين الأمرين، وإنما كان التكامل - روحيا وعقليا وبدنيا - هو جوهر رؤياه وغاية مسعاه. إن أدبه ثورة على «تفكك الحساسية» الذى ابتلى به الوعى الغربى منذ عصر النهضة، وارتداد إلى الوعى الغريزى - ديانة اللحم والدم - عند هنود المكسيك، وأهالى استراليا الأصليين، وأبناء إيطاليا الحارة الدافئة. هذه - كما رآها - هى بذور الحياة الوحيدة الباقية فى عالم انطوت فيه راية الجسد، وذبلت المشاعر والأحاسيس، وحل فكر الآلة المجرد محل نبض البدن الحى.

لورنس - مثل **بليك** و**دى ساد** و**رنبو** و**نتشه** وسائر إخوان ذلك الطراز - كاتب متنبئ(٤)، وهمزة وصل بين عالمين: أحدهما يتقوض، والآخر يولد. ومن التوتر بين هذين العالمين، من الأنقاض التى يجول بينها الكائن الإنسانى عاريا قابلا للانجراح، ولدت رواية «عشيق الليدى تشاترلى» ترنيمة رؤيوية Apocalyptic ترثى موت عالم قديم، وتبشر بمولد عالم جديد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حواشي:

(١) لورنس (ديفيد هربرت) (١٨٨٥ ـ ١٩٣٠): روائي بريطاني، ولد في إيستوود بمقاطعة نوتنجام شير في الحادي عشر من سبتمبر عام ١٨٨٥. تلقى دراسته في مدرسة نوتنجام العليا، وكلية الجامعة بنوتنجام، وضح من كتبه الأولى «الطاووس الأبيض»(١٩١١) «الخاطئ» (١٩١٢) «أبناء وعشاق» (١٩١٣) أن كاتبا على قدر عظيم من القوة والأصالة كان يبزغ من بين جيل الشباب. لاح لبعض الوقت أن مقاضاة الشرطة لروايته «قوس قزح» (١٩١٥) قد وقفت عقبه في سبيل إنتاجه الخصب،ولكنه أصدر «غزليات» وهي مجموعة من القصائد، وانطباعات عن رحلاته: «الشفق في إيطاليا» (١٩١٦) ثم ديوان «انظر! لقد وصلنا» (١٩١٧) ورواية «الفتاة الضائعة» (١٩٢٠). ومنذ ذلك الحين تأثرت نظرته وأسلوبه تأثرا عميقا بدراسته لمذهب التحليل النفسي، وبرحلاته إلى إيطاليا وسردينيا ونيومكسيكو واستراليا. واتضحت هذه النغمة الجديدة في «نساء عاشقات» (١٩٢١) «عصا هارون» (١٩٢٢) «الكنغر» (١٩٢٣) «اليعسوقة» (١٩٢٣) «انجلترا بلدي انجلترا» (١٩٢٤) «سانت ماور» (١٩٢٥) «الثعبان المجنح» (١٩٢٦). تشمل كتاباته المتفرقة: «البحر وسردينيا» (١٩٢١) «التحليل النفسي واللا شعور» (١٩٢١) «فانتازيا اللاشعور» (١٩٢٢) «دراسات في كلاسيات الأدب الأمريكي» (١٩٢٣) وثلاث مسرحيات هي «ترمل مسز هولرويد» (١٩١٤) «المس وامض» (١٩٢٠) «داود» (١٩٢٦) ومجموعة من المقالات عنوانها «صباح في المكسيك» (١٩٢٧) وأخرى عنوانها «أزهار الثالوث» (١٩٢٩). كتب أيضًا «حركات في التاريخ الأوروبي» بتوقيع لورنس هـ. دافيد سون عام ١٩٢١، ثم نشره بتوقيعه الحقيقي عام ١٩٢٥. توفي بالتدرن في فنس قرب مدينة نيس بفرنسا في الثاني من مارس عام ١٩٣٠. كان من أقوى الروائيين الانجليز المحدثين، استحوذت عليه، على نحو متزايد، مشاكل الجنس، خاصة في أعماله الأخيرة. وربما كان تحليله القوي للدافع الجنسي هو أبرز ما يميز عمله، ولكنه كان موهوبا موهبة كبرى في تفسير المناظر الطبيعية، وكثير من قطعه الوصفية تنم على بصيرة روحية وقدرة فنية. انظر هـ.ج. سليجمان: د.هـ. لورنس (١٩٢٤)/ مجموعة قصائد د.هـ. لورنس (١٩٢٨)/ ستفن بوتر. د.هـ. لورنس: دراسة مبدئية (١٩٣٠) (نقلا عن دائرة المعارف البريطانية، مجلد ١٣، جامعة شيكاغو ١٩٤٥، ص ٧٩٦).

(٢) ثمة ثلاث نسخ من الرواية تتفاوت نصوصها، قليلا أو كثيراً، وجميعها من نشر دار بنجوين: «النسخة الأولى من عشيق الليدي تشاترلي» (وهذه هي التي ترجمها د. أمين العيوطي، سلسلة روايات الهلال، مارس ١٩٨٩)، «جون توماس وليدي جين» (في العنوان كناية عن القضيب والفرج)، «عشيق الليدي تشاترلي»، وليت أحد الباحثين ـ من طلاب الدراسات العليا عندنا ـ يعكف على مقارنة هذه النسخ الثلاث، وتعقب تطور رؤية لورنس الفكرية والفنية فيها، واستخلاص دلالات التغيرات التي أحدثها.

(٣) يقول ايفور إيفانز في كتابه «موجز تاريخ الأدب الانجليزي» (ترجمة د. شوقي السكري، د. عبد الله عبد الحافظ): «عرف هو عمال المناجم، وزوجاتهم ومنازلهم الصغيرة التي يتكدسون فيها، ومظاهر الفظائع والوضاعة ورائحة المعادن الكريهة. كما خبر أيضًا الريف القريب منه، ونلاحظ أحيانا حنينه لروائحه الطلقة، ولبوادر النمو الذي تفشيه أصوات الطيور ولآثار أقدام الثعالب على الجليد».

(٤) أود أن أختم مقالي بهذا المقتطف من كتاب إ.م.فورستر «أركان الرواية» (ترجمة كمال عياد جاد). كان فورستر ـ وهو ذاته روائي كبير وناقد حساس ـ من اكبر المعجبين بلورنس، المدافعين عنه في وجه هجمات ت.س. إليوت وأتباعه، معذرة لطول المقتطف، ولكنه أشد تكاملا من أن يقبل الاجتزاء:

«لا عجب أن يكون د.هـ. لورنس قد قام بدراستين متعمقتين لميلفيل، لأن لورنس في رأيي هو الروائي المتنبئ الوحيد الذي يكتب اليوم (في زمن تاليف الكتاب: ١٩٢٧ م.ش.ف). والباقون مغالون في الخيال أو وعاظ. فهو الروائي الوحيد الذي تسيطر الأغنية على كتابته، وهو الذي يملك الصفات الشاعرية الجميلة، ومن العبث أن ننتقده. ولكنه يشجع على النقد لأنه واعظ أيضاً، وهذا الوجه الثانوي فيه يجعله صعبا مضللا، فهو واعظ واسع الذكاء يعرف كيف يلعب بأعصاب سامعيه. ولا يخيب آمالنا شيء أكثر من أن تجلس أمام من تظنه نبيك، إذا صح التعبير، وفجأة يركلك في معدتك، وقد تصيح «لأذهب إلى الشيطان إذا تواضعت بعد ذلك» وبهذا تعرض نفسك لمضايقة أشد. وموضوع العظة مثير للاضطراب أيضا فهو إما مهاجمة وإما نصح لدرجة أنك لا تستطيع أن تتذكر في النهاية ما إذا كان يجب أن يكون لك حد وتتاكد أنك لا فائدة منك. فالمضايقة وحلاوة الشهد التي هي رد الفعل لكل مناكف تشمل فيمابينها الجزء الرئيسي من عمل لورنس، وتعود عظمته إلى الوراء كثيرا لتستند لا إلى المسيحية مثل دستويفسكي، ولا إلى نضال ملفيل، ولكن إلى شيء فني جميل».

هناء عبد الفتاح

تنويعات مسرحية على معزوفة
الجسد الإنسانى

الفكر الدينى حافل بالمماثلة بين الكون والجسد والمكان. فقد رأينا أن الإنسان الدينى يحيا فى كون منفتح وأنه إنسان منفتح على العالم.. وأنه على اتصال بالآلهة، ويشارك فى قداسة العالم .. «لقد رأينا ذلك فى تحليلنا لبنية المكان المقدس: فالإنسان يرغب فى أن يقيم «مركزاً يمنحه إمكانية الاتصال مع الآلهة»(١). فمسكن الإنسان عالم مصغر، وجسده كذلك، وبالتالى فإن الجسد كالكون هو - فى نهاية المطاف - «وضع» أو جملة من الشروط أو الوضعيات فالعمود الفقرى فى جسم الإنسان يشبه العمود الكونى، والأنفس تتوحد مع الرياح.

ومهمتنا فى التمثيل هى التوسيع الدائم لرقعة حركة الجسد، ويعنى هذا الحصول على طبيعة الجسد الأولى(٢). والتمثيل الصامت هو أصدق تعبير عن الجسد، إنه يمثل نوعية من الشعر يُعبَّر عنها فى تشكيل بصرى.

ويرى توما شيفسكى - وهو واحد من رجال المسرح المعاصرين المتعاملين مع الجسد «أنه عندما تستسلم الكلمات تبدو الحركة ويبرز دورها. فالحركة تبتعد عن مطاطيَّة الكلمة، ترينا ذلك الذى تتردد الكلمات فى التعبير عنه»(٣)

لقد أكدت الأعمال المسرحية فى الحقبة الأخيرة من القرن العشرين بشكل لا يدعو للشك، عمق أزمة الكلمة فى المسرح المصرى والعربى والعالمى. وتعود بدايات هذه الأزمة - عالميا - إلى نهايات القرن التاسع عشر، وهى نتاج طبيعى لمراحل التطور فى بدايات حضارتنا المعاصرة. فنلاحظ أن هذه الأزمة قد اتضحت معالمها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد الحرب العالمية الأولى، وبعد مولد الحضارة التكنولوجية الهائلة فى مختلف الميادين والمجالات مما ساعد على تفاقم ازمة الكلمة.

والسؤال المطروح: ما الذى يمكن فعله عندما تصبح الكلمة غير قادرة على "عبير عن أدق المشاعر الإنسانية، عن الأحاسيس الدفينة للشخصيات التى تؤدى أدوارها فوق الخشبة. «إن الكلمات تولج الزيف، وتتقنع بالكذب، هنا - وبالتحديد فى هذا الموقع، حيث تستسلم الكلمة، تظهر الحركة، فالحركة تتجاوز بشاعة الكلمة، وترينا ما تعجز عن إبدائه!»

إن توماشيفسكى يبحث فى فنون الصيغ المسرحية الجديدة، يحللها ويُشرِّحها بمبضع الجراح، ليستفيد منها فى مسرحه. وصياغاتها المسرحية أقرب إلى المسارح التى تتعامل مع الجسد البشرى وفنون التمثيل الإيحائى والصامت، فيظهر لنا فى مسرحه عالم جديد، زاخر بمدن تقص علينا الرؤى والأفكار دون حاجة إلى حرفية الكلمات. «إن كل شعور حقيقى لا يمكن تفسيره فى واقع الأمر، فإن تفسره أو توضحه معناه أنك تخونه. يمكن ترجمته أو تأويله عندما تحافظ على سره ولا تجهر به علانية، فالتعبير الحقيقى يخفى ذلك الذى فى العلن. إنه يقف على النقيض من روح الطبيعة الفارغة وواقعها، مقدما بواسطة الترتيب المعاكس لها، قدرًا كافيًا من التفكير.

إنه لخطأ فادح اعتبار التعبير الحركى الجسدى بديلاً عن الكلمة، وأتفق فى هذا مع الممثل والمخرج الكبير **جان لوى بارو** فى أن التعبير الجسدى يكتسب أهميته من مدى خدمته للنص الدرامى المكتوب(٥) ورغم أن التهافت على التعبير الجسدى المسرحى يعود سببه إلى الحاجة إلى اكتشاف المجهول، حيث أمست الكلمة عملة مستهلكة أدتْ الغرض من وجودها حتى صارت مثقلة بالمدلولات، إلاّ أنه حتى فى مجال الكلمة مازال هناك الكثير مما هو مجهول، فالأمر يتوقف «على الكيفية التى تستخدم بها اللغه بحيث يمكنها إما أنْ تكرس ما هو معروف وتقليدى، وإما أن تنفتح على مالم يتم اكتشافه بعد. وفى رأيى - أن اللغة باستطاعتها التعبير عن الصمت مثلاً، كما ان الإنسان استطاع عن طريقها أن يحقق طريقة مُثْلى للاتصال الإنسانى وللتواصل ومن ثم للتطور - إذا كانت هناك وسيلة قادرة على ترجمة مشاعرالإنسان ومنجزاته فهى اللغة التى أبدعها هو نفسه. ورغم ذلك فلا يمكننا أن ننكر أن اللغات الآن تبتذل نفسها للتعبير عن الأكاذيب التى يخلقها عالمنا كل يوم، فعلينا «أن نعطى لكلمة القبيلة معنى أكثر نقاء»(٦) وحتى نحصل على هذا النقاء يمكننا اللجوء إلى فنون الرقص والبانتومايم والموسيقى، «أما إذا أردنا عرض مسرحيات فلا مفر من التعامل مع الكلمة والحوار دون أن نخلط فن العرض بفن المسرح.»(٧).

لكنَّ العرض المسرحى عند **كريج وارتو جروتوفسكى وباربابريشت وشيشنر وبروك** يعتمد على مفردات لغة تستقى استلهاماتها من فنونه البصرية والتشكيلية وتعتمد على جسد الممثل، وتستند فى تأويلها ليس على الكلمة فقط، بل تقوم على استنفار كل مفردات هذه اللغة والكشف عن أسرارها. وفى هذا لم يكونوا بمعزل عن العلوم الإنسانية (الانثروبولوجيا والسوسيولوجيا والسيميولوجيا والتاريخ وعلم النفس) وإنما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استمدوا منها الأسس التى صاغوا عليها نظرياتهم حول المسرح. وحاولوا بفضل الاستفادة من إنجازات هذه العلوم الإنسانية أن يضعوا الجسد الإنسانى/ جسد الممثل/ تحت مجهر الاكتشاف، للولوج داخل النفس البشرية والبحث فيها عن منابعها وأصولها، والعودة بهذا المنهج إلى المرجعية الأولى والمصادر الجوهرية للإبداع المسرحى.

لقد تعاملت السيميولوجيا مع جسد الممثل وحركته كعلامة بصرية تندرج فى إطار منظومة العلامات السمعية والبصرية التى تشكل لغة العرض. كما اعتبرت جسد الممثل إحدى قنوات التوصيل التى تحمل رسالة العرض للمتلقى، والوسيط الذى يربط بين العالم الخارجى وبين مرجع المسرح فى الواقع. واعتبرت حركة جسد الممثل ووضعيته وعلاقته ببقية أجساد الممثلين وبالفضاء تجسيدا لعلاقات القوى التى تتحكم بالبنية العميقة للنص والعلاقة الحميمة مع المتفرج. فالتطرق إلى مفهوم الجسد فى المسرح لا يعنى اقتصار بحث هذا المفهوم على مستوى جسد الممثل، وهو الجسم الرئيسى الذى يقوم عليه العرض المسرحى، أى من خلال وضع الجسد فى العرض، وعلاقته بمصادر التعبير الأخرى، وإنما أيضا طرح وضع جسد المشارك بالظاهرة المسرحية من متفرج وجمهور على اعتبار أنه يشكل كتلة بشرية هى جسم اجتماعى يعطى لهذه الظاهرة معناها الإنسانى والاحتفالى. وهذا يفترض البحث فى ماهية الظاهرة المسرحية على المستوى الاجتماعى الفنى. والمقصود بذلك العلاقة التى تخلقها العملية المسرحية من جهة(8)، والمتلقى من جهة أخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن تحديد العلاقة التى تنشأ كل مرة بين هذين الجسدين أمر ضرورى لفهم وتفسير أبعاد الفعل المسرحى وتمييزه عن أية ظاهرة فنية أو أدبية أخرى. فالفرق واضح بين وضع جسد متفرج المسرح، ووضع جسد المشارك فى احتفال أو كرنڤال، وبين قارئ كتاب أو مشاهد فيلم سينمائى أو متابع التلفزيون القابع فى كرسيه. فالجسد فى كل حالة من هذه الحالات يتصرف ضمن قوانين اللعبة، وهناك دائما تمايز ما يخلق بين الممثل والمتفرج حسب وسيلة التعبير المستخدمة، فكل نمط مسرحى أو احتفالى يفترض نمط علاقة محددة(٩)

أما السوسيولوجيا فقد اعتبرت أن تقنية جسد الممثل وحركته ووضعيته محكومة بالظروف المحيطة به سواء الثقافية أو الاجتماعية، كما تعاملت مع جسد الممثل فى المسرح بالمقارنة مع جسد الممثل فى باقى الفنون البصرية كالسينما والتلفزيون، فاعتبرته حضورا حيا يشكل بحد ذاته دعوة للمتفرج ليخرج من عزلته كفرد ويدفعه للاجتماع بالآخرين(١٠)

وتعاملت الأنثروبولوچيا مع موضوع الجسد بشكل له خصوصيته . فقد اعتبر هذا العلم جسدَ الممثل وسلوكياته فى العرض المسرحى حالة بيولوچية وذهنية وثقافية خاصة تختلف عن جسد الإنسان وسلوكياته فى الحياة العادية، لأن الممثل بدءا من مرحلة التدريب وتحضير الدور وصولاً إلى مرحلة الأداء يستثمر بشكل أو بآخر الطاقة الكامنة فى جسده للوصول إلى سيطرة كاملة على مراكز القوى والتوازن. كما اعتبرت الأنثروبولوچيا جسد الممثل مصدرا للاحتفالية لأنه النواة التى يتم من خلالها استعادة وإحياء العناصر الطقسية و«اللعبية» الكامنة فى جوهر المسرح، ووسيطا ينقل عدوى التأثر والتأثير إلى المتلقين، ويحيل العرض المسرحى تجربة صوفية ونوعًا من المشاركة.

أما علم النفس فيتعامل مع فن التمثيل المسرحى خاصة و التمثيل عامة كحالة من الاستحضار؛ تسمح للرغبات الدفينة المكبوتة فى اللاوعى أن تظهر على السطح مما يؤدى إلى التنفيس والتطهير. وبالتالى فإن الجسد الذى يشكل وعاء للرغبات المكبوتة يتحرر من الممنوعات التى تثقل عليه حين يدخل فى إطار شخصية الآخر. وقد استثمر علم النفس حالة الأداء التمثيلى فى العلاج النفسى ضمن ما أطلق عليه اسم «السيكودراما»(١١).

«وفى تطور أحدث للعلوم الإنسانية ظهرت دراسات ومناهج بحث تقع على مفترق الطرق بين هذه العلوم فتجمع بين الأنثروبولوچيا والسوسيولوچيا وعلم الجمال وعلم الظواهر وتبحث فى ميكانيكية الإدراك ضمن التجربة الجمالية»(١٢)

إن علم الحركة يرصد التواصل الذى يتم بحركة الجسد وتعابير الوجه، والتأثير المتبادل بين الحركة والكلام، وبين الحركة والفضاء، انطلاقًا من أن التعبير الجسدى ينبع من منظومة مرمزة يتعلمها الإنسان تدريجيا، وتتغير بتغير الثقافات والحضارات.

من منظور تاريخى تعامل علم حركة الجسد على ضوء الجماليات السائدة وقواعد الأنواع والأشكال المسرحية؛ فقد بينت بعض الدراسات أن التراجيديا تحذف حركة الجذع، وتترك الحرية للأطراف فى حين أن الدراما السيكولوچية لا تستخدم سوى الوجه واليدين. أما

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الأشكال الشعبية فتبرز حركة الجسد بأكمله، وعلى نقيض ذلك يلغى فن الإيحاء تعابير الوجه ويحيِّدها ويبرز وضعيات الجذع بشكل كبير.

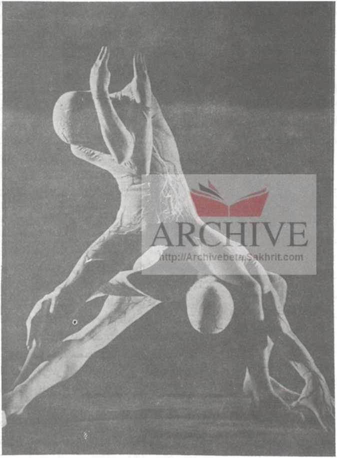
ومن الجوانب التى تناولها علم الحركة كذلك، تقصى الأبعاد الفيزيولوجية والميكانيكية للجسد. فقد بينت الدراسات الفيزيائية أن الجسد يمتلك ما يسمى بالقدرة على التحرك، وهى وظيفة ديناميكية تبعث الحياة فى جسد الممثل، وتقترب كثيراً من مفهوم «الاحتفاز» Motion الذى أعد أساساً لأداء الممثل الطقسى. وفى تطوير لهذه الفكرة تبلورت بعض الدراسات حول محاولة تقصى القوى فى الجسد الإنسانى وإمكانية إعطاء أكبر قدر من المردود الفسيولوجى الحركى بأقل كمية من الجهد. وهذا ما تجلى بشكل واضح فى دراسات **ردولف فوج** لابان و**فرانسوا ديلسارت** و**ميل جاك والكروز** حول الحركة(١٣).

اعتبر **بريشت** العلاقة الوثيقة بين وضعية الجسد والسلوك الإنسانى من أهم العناصر التى يجب أن تثير اهتمام المخرج والمتفرج معًا لأنها ترجمة بصرية لعلاقات القوى والتناقض بين الشخصيات وللعوامل الاقتصادية والاجتماعية التى تكمن وراء العلاقات الإنسانية ومساراتها.

ويعد علم التجاوز Proxénique من الدراسات الهامة الرابطة جسد الممثل بحركته فى الفضاء. أسس هذا العلم عالم الانثروبولوجيا الأمريكى **إدوارد هال** ووصل فيه إلى تحقيق خلاصة بين علم الظواهر وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا وعلم الأعراق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلم التجاوز كما يعرفه **إدوارد هال** فى كتابيه «اللغة الصامتة» و «البعد المخفى»(١٤) هو طرح لنظرية حول الثقافة تقوم على مفهوم التواصل وعلى فكرة أن الناس يتحاورون بلغة تتجاوز الكلام هى لغة التصرف لأن التصرفات الإنسانية تشكل منظومة لغوية هى إظهار خارجى للأحاسيس الداخلية. ودراسة **هال** تتجاوز العلاقة بين الكلمة والحركة إلى العلاقة بين اللغة وبقية النظم الثقافية كالمكان والزمان، فالمكان لا يحقق التواصل فقط وإنما يعتبر الناظم لكل مظاهر الحياة الفردية



والاجتماعية. ولذلك فقد بحث هال فى كتبه الطريقة التى ينظم فيها الإنسان الفضاء الذى يتحرك فيه والمسافات الفاصلة بين الناس فى لقاءاتهم اليومية.

وضمن المنظور الجديد الذى يطرحه علم التجاوز يمكن أن ينصب العمل الإخراجى على وضعيات الممثلين وحركتهم فى الفضاء المسرحى ونظراتهم أيضًا، وعلى العلاقة المكانية التى تنشأ فى كل لحظة من لحظات العرض بين جسد الممثل (الشخصية التى يؤديها) جسد الممثل الآخر (الشخصية الأخرى)، بحيث تكون هذه العلاقات المكانية ترجمة لوضع الشخصية فى الفضاء الدرامى ويمكن كذلك لهذه العلاقات الحركية فى المكان أن تكون تصويرا للبعد الأيديولوجى للمسرحية.

والواقع أن علم التجاوز بطرحه للعلاقة بين حركة الجسد ونوعية الفضاء يسمح هو أيضا بقراءة جديدة لتطور الأداء عبر التاريخ على ضوء الأعراف الجمالية وشكل المكان. فالممثل فى التراجيديا اليونانية كان يؤدى فى مسرح مكشوف وواسع ولذلك كان القناع ضرورة عملية لتضخيم صوته، وكانت الحشوات على الصدور والأكتاف والقباقيب المرتفعة فى القدمين وسيلة لتكبير أبعاد جسده بحيث يتناسب مع بعد المتفرجين عن مكان الأداء. وقد أدت هذه الخصوصية والحلول العملية التى تجمعت عنها إلى نوع من الأداء الحركى البطىء المتسم به هذا الأداء والمطبوع به. وفى التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية تكون العلاقات المكانية بين أجساد الممثلين محكومة بأعراف مسرحية صارمة كالتوجه بالجسد لجمهور ورسم علاقة مجابهة كاملة معه عند الخروج من الخشبة، وبأعراف اجتماعية كترك مسافة بين الأجساد والابتعاد عن أى تلامس عن قرب أما ممثل المسرح الشعبى الذى يقدم فقراته فى الهواء الطلق فيضطر بحكم اتساع المكان لأن يبالغ فى حركة جسده ليجذب المارة ويدفعهم للتوقف لمشاهدة ما يقدم، وهو محروم من أية نقطة للارتكاز ولذلك يؤدى دوره دون أن يعرف من أية زوايا تنصب عليه النظرات، وما الذى يبدو من حركته وما الذى يخفى، وهذا ما يفرض عليه شكل أداء خاص إلى ما هنالك من أمثلة عن الأعراف الحركية المختلفة باختلاف الجماليات والشروط المكانية.

الرقص والمسرح

تقول الدكتورة حنان قصاب فى محاضرتها عن تأثير فن الرقص على جسد الممثل[١٥] «لقد عرف الرقص والمسرح منذ بدايات القرن العشرين تطورا هاما تبلور فى إطار الحداثة، وأخذ آفاقه ضمن حركة التجريب التى طالت الفكر والفنون والآداب وأشكال التعبير أيضا، ولئن كان هذا التطور قد أدى إلى تفجير كل من الرقص والمسرح من الداخل وإلى إحداث ثورة فى شكل ومضمون كل منهما على حدة فإن إحدى تجلياته تمحورت حول جسد المؤدى تحديدا، فأدت إلى خلق شكل جديد من الأداء الحركى فى الرقص، كما لعبت دورا هاما فى توظيف جسد الممثل فى المسرح، ومتابعة حركة التطور الفنى منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا تظهر أن العلاقة بين الرقص والمسرح قد أخذت توجهين أساسيين:

الأول: التبلور فى بدايات القرن العشرين ضمن إطار الدعوة لتحقيق الفن الشامل، بمعنى أن الرقص أخذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موقعه ضمن مكونات أخرى تضافرت معا للوصول إلى فن يشمل كافة وسائل التعبير الفنية، وذلك التوجه لم يمس جوهر الأداء الحركى من الداخل لا فى الرقص ولا فى المسرح.

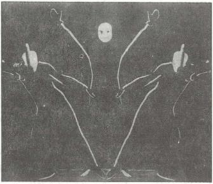
الثانى: تيار قام أساسا على رفض القوالب الجامدة للحركة ورفض الأعراف والقوانين، واستثمار كل قدرات الجسد الكامنة فى اتجاه حرية أكثر فى التعبير، وهذا التوجه الثانى كان له التأثير الأكبر على جسد المؤدى راقصاً أو ممثلا، ولم يقف الأمر عند هذا الحد لأن التعامل الجديد مع الجسد، ومع الحركة فى التعبير الفنى طال مفهوم الجسد فى الحياة أيضا، فأدى إلى خلق نوع جديد من التجارب تتوضع على الحدود بين الرقص والمسرح وتتجاوزهما أحيانا لتصل إلى حد التجربة الصوفية والطقسية - إلا وهى العروض الأدائية والحدث وفن الجسد».

وتؤكد الباحثة العربية على أنه قد واكب تطور الرقص تطور المسرح والفنون كافة وخضع معها لنفس العوامل المؤثرة، حين لامس أداء الممثل أو الراقص وحركته الجسدية لم يكن ذلك فى البداية باتجاه تغييره جذريا من الداخل، وإنما - على حد قولها - باتجاه ربطه بتبعية عناصر العرض للتوصل إلى العرض الشامل الذى تتداخل فيه وسائل التعبير وتتحقق فيه دعوة **ريتشارد** فاجنر الشهيرة إلى اجتماع الفنون.

لم يكن لنظريات الرقص فى بداياتها تأثيرها المباشر على توظيف الجسد والتعامل معه بشكل جديد، لأن الرقص كان يعنى الباليه، وفن الباليه كان يقوم على وجود أعراف حركية مقننه وخطوات ووضعيات ثابتة لم تتغير منذ القرن السابع عشر، ورغم دعوات الفرنسى «**نوفير**» فى القرن الثامن عشر إلى التخلص من هذه الأعراف الحركية للباليه حتى يصبح الرقص نسخة أمينة من الطبيعة ، ورغم تجربة الراقصة الأمريكية إيزادورا دنكان التى تجرات على تحقيق ذلك فعليا فى بدايات القرن العشرين، إلا أن الرقص الأوروبى ظل محافظا فى تلك الفترة على هذه الأعراف ولم يتخلص منها تماما واكتفى بتطويرها وتطعيمهابوسائل التعبير الاخرى. ولعل من أهم مطورى هذا الرقص هو ميشيل فوكين - مصمم الرقص فى فرقة الباليه الروس التى تأسست عام ١٩٠٠. لقد بدأ ميسيل مسيرته الفنية متجولا فى مدارس الرقص الكلاسيكية الروسية وهو لم يلغ أعراف الباليه وحركاتها الرامزة تماما، وإنما طورها حيث لا تقتصر الحركة على الذراعين والساقين وإنما تشمل الجسد كله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعتبر السينوغراف والرسام الألمانى **أوسكار شليمير** الذى عمل ضمن مدرسة الباوهاوس الألمانية من أوائل الذين مهدوا الطريق لهذا التوجه ضمن عمله فى إخراج الباليه والأوبرا، فقد أسس **شليمير** ما أسماه، الرقص المسرحى» الذى يقوم على أولوية العلاقات بين الجسد الإنسانى والفضاء التكعيبى والتجريدى للخشبة، وعلى استثمار كل إمكانيات الحركة فى الفضاء، لم يكن هدف **شليمير** تقديم عرض متكامل بقدر مارمى إلى تأسيس ربرتوار من الحركات والأشكال يتلاءم مع العصر الصناعى، ولذلك يقترب مفهومه كثيرا من مفهوم البيوميكانيك الذى طرحه **ما يوهولد**، ومن مفهوم الممثل الدمية الخارفه الذى **بلوره كريج**.



لم يكن المؤدى عند شليمير مجرد ممثل ولا راقص، وإنما كان شكلا تجريبيا وجسدا متحرك فى الفضاء تساهم الأزياء الموحدة فى محو فرديته ككائن إنسانى، وهو عرضة للتجول الدائم فى كل مرحلة من مراحل الحركة.

ولئن كانت الحركة الجسدية هى أساس الأداء وجوهر التعبير فى الرقص وفى العرض المسرحى، فإن ذلك لم يمنع من وجود قيود أعاقت حركة الجسد العفوية ولجمت حركته خلال قرون طويلة حتى حررته فى بدايات القرن العشرين وحتى اليوم. لقد كان الخط الناظم لفنون التعبير الجسدى فى البداية هو الرغبة فى التخلص من اللغة الحركية اليومية للتوصل إلى نوع من التواصل أعمق وأشمل وإلى تعبير جديد أكثر عفوية وأكثر بدائية ترتبط فيه الحركة بمسار عضوى وشخصى حسب تعبير جروتوفسكى، لكن هذه الرغبة سرعان ما تصطدم

بعدم قدرة المتفرج قراءة هذه الكتابة الجسدية وفك تنويعات معروفتها؛ لأنها لا تنتمى إلى روامز محددة. لذلك تبلورت مؤخرا القناعه - كما ترى الباحثه العربيه حنان قصب - بضرورة تجاوز الهستيريا الجسديه إلى ما يمكن أن يشكل لغة حركية متكاملة تحافظ على أهميتها كنظام تعبيرى»(١٦)

فجوهر المسرح الجديد هو أنه مسرح يبحث عن الحقيقة،والبحث يتطلب وسيطا، إلا وهو الممثل، والطريق إلى الوصول حسبما يقول جروتوفسكى يتمركز فى التأكيد على العلمية الروحية للممثل، الذى ينبغى أن يصل بواسطة جسده إلى أعمق أعماق ذاته»(١٧) ويحدث هذا فقط عندما يصبح الممثل عاريا ... عاريا حتى من أدق دقائق المناطق حساسية».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) مفهوم الجسد فى المسرح الشرقى والغربى - د. مارى الياس - مقالة فى مجلة المسرح عدد ٨٣.

(٢) هناء عبد الفتاح: ملامح المسرح البولندى التجريبى المعاصر - اصدارات المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٤. صفحات (١٨٨ - ١٩٠).

(٣) ترجمة لحوار المصلح المسرحى البولندى توماشيفسكى مجلة ديالوج - Dialog - البولندية رقم ١٠ عام ١٩٦١.

(٤) نفس المرجع السابق.

(٥) حوار مع رينيه دو ابالويا: نورا أمين مجلة المسرح أكتوبر ١٩٩٥.

(٦) المرجع السابق.

(٧) المرجع السابق.

(٨) د. مارى إلياس ودراستها «مفهوم الجسد فى المسرح الشرقى والغربى». مخطوط.

(٩) نفس المرجع السابق.

(١٠) د. حنان قصب حسن: «جسد الممثل على ضوء العلوم الانسانية» مجلة المسرح عدد ٨٣.

(١١) المرجع السابق.

(١٢) المرجع السابق.

(١٣) د. حنان قصب: دراستها: «تأثير نظريات الرقص فى توظيف جسد الممثل».

(١٤) المصدر السابق صفحة ٨٦.

(١٥) من محاضرة بعنوان تأثير فن الرقص ونظرياته على أداء الممثل فى المسرح المعاصر. وقد قدمت لها د. نهاد صليحة. وهى دراسة قدمتها الباحثة حنان قصب داخل دراسات المهرجان الدولى السابع للمسرح التجريبى عام ١٩٩٥.

(١٦) نفس المرجع السابق.

(١٧) هناء عبد الفتاح: ملامح المسرح البولندى المعاصر - من اصدارات المجلس الأعلى للثقافة صفحة ٧٢.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

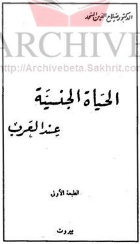
مكتبة عربية

عبد الله خيرت

الحياة الجنسية عند العرب

تاليف: صلاح الدين المنجد

أُتيح لى فى زمان الصبًا الذى ولىَّ كآبة خيال، أن أقرأ بشغف كتاب «رجوع الشيخ إلى صباه» وقد تم هذا دون جهد كبير منى؛ فقد كان الكتاب موجوداً فى مكتبة الدار المصرية للتأليف والنشر، وكان مبذولا لقارئه - عينى عينك - فى تلك المكتبة الحكومية، وقد لفت نظرى بصفحاته المهترئة وضآلة حجمه ونظافته كذلك؛ فلم يكن التراب يغطيه مثل كثير من أمهات الكتب، مما يعنى أن الأيدى لم تكن تكف عن تبادله، وكانت استعارة أى كتاب مُيسَّرة فى تلك الأيام، فحملته كما يحمل البخيل كنزه وبدأت أقرأه وأعيد قراءته، وحين عدت به بعد وقت طويل - لم يكن سوء الظن قد



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استشرى - وجدته قد ازداد اهتراء وتمزقا، ففكرت أن أطلب من أمين المكتبة أن يرسله إلى ورشة التجليد حتى ينتفع به عدد كبير من القراء، ولكنى تراجعت خجلا فى اللحظة الأخيرة.

كانت شهرة هذا الكتاب تسبقه فى كل مكان ويتباهى المثقفون بأنهم عرفوه، ولم يكن ينافسه فى هذه الشهرة إلا «مذكرات ....» التى لم أصدق منها حرفاً لأنها مكتوبة بخط اليد الذى يسهل فيه التزييف بالحذف أو الإضافة، وحين سئل يوسف إدريس بعد أن حصل على جائزة «حوار» الشهيرة - وقد رفضها فيما بعد - عن مصادر ثقافته التى أثرت فى أدبه قال مُدلِّاً: رجوع الشيخ.

ولكن القيمة الحقيقية لهذا الكتاب ومكانته وسط أقرانه من الكتب المشابهة وسبب شهرته الذائعة، لم تظهر لي إلا حين قرأت كتاب الدكتور صلاح الدين المنجد هذا «الحياة الجنسية عند العرب» فقد ورد ذكر الكتاب في الفصل الذي كتبه بعنوان: المؤلفات الجنسية، وإذا به قطرة في بحر هذا النوع من الكتب التي ألفها العرب، وبعد أن يذكر اسم الكتاب يقول: «الذي نال شهرة كثيرة على هزالة» ثم يعلل سبب هذه الشهرة بأن الكتاب مطبوع ومتداول وجديد؛ لأن مؤلفه أحمد بن سليمان كتبه بإشارة من السلطان سليم خان عام ٩٤٠هـ، في حين ماتزال أمهات الكتب الجنسية القديمة ذات الوزن مخطوطة مبعثرة في مكتبات العالم تنتظر من ينهض بتحقيقها ونشرها؛ لأنها كتب - والعهدة على المؤلف - حفلت بكثير من النصائح والوصفات الطبية التي لاتزال صالحة إلى الآن، وامتلأت بأحداث ووقائع وقصص ذلك الجانب المرح من تاريخ الحياة العربية، ومن حق القارئ العربي الآن أن يتعرف عليها.

إن كتاب الدكتور المنجد يبرز بوضوح حقيقة قد تدهش القارئ وهي أن الجرأة والبساطة والتلقائية التي كانت طابع الكتابة في ذلك الموضوع الذي نسميه الآن «حساساً» قد انقلبت إلى ضعف وتورية ورغبة في التخفي، وأن الحرية التي كانت تسمح للكاتب أن ينطلق على سجيته مفترضا حسن النية في قرائه ومدركا أن القيم الدينية تحول بينهم وبين البحث عن الإثارة واعتبارها هدفاً، هذه الحرية تحولت إلى جبن ظاهر أحاط الكاتب بكثير من الرقباء الذين يحولون بينه وبين الكتابة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويطلق المؤلف - بعد أن يستعرض باختصار تاريخ الحياة الجنسية عند العرب - على العصر العباسي عصر الجنس، ويعدد الأسباب التي ميزت هذا العصر بتلك السمة، ومنها الحضارة التي نعمت بها بغداد والغنى العريض بالإضافة إلى تأثير الفرس المستعربين، ولكن أهم سبب كان الحرية المطلقة التي نعم بها الناس في تلك الفترة .. وهكذا نشأت صناعات جديدة كصناعة القيانة وأصحابها هم المسؤولون عن القيان والجواري.

«.. فكان هؤلاء القيانون يأتون بالنساء من أقطار شتىً وبلاد مختلفة، فيتعهدونهن بالعناية والتثقيف والتجميل، يعلّمون بعضهن الغناء أو يحفظونهن الأدب والشعر، وكنَّ - كما يقول الدكتور طه حسين - مبتذلات سلاحهن الإغراء والفتنة والخلاعة..»

وسنجد سير هؤلاء القيان مفصلة في كتاب الأغاني.. ولم يقتصر دورهن على الغواية والجنس، فقد تدخلت كثيرات منهن في شئون الحكم وسيطرن على الخلفاء والأفراد.. كما قال ذلك الكتاب الموسوعي، كما أن طرفا من أخبارهن موجود في كتاب ألف ليلة وليلة، وهو كتاب مهذب إذا قيس ما فيه بما في كتاب الأغاني .. ويمكن للقارئ أن يتساءل: أما كان هذا الكتاب جديرا بالضجة التي قامت حول ألف ليلة .

وكان من الطبيعي في هذا الجو أن تتغير النظرة إلى الحب أو الجنس؛ فلم يعد الشاعر يمر على الديار يقبل ذا الجدار وذا الجدار،

ولم يعد يقنع من حبيبته «بالذى .. لو أبصره الواشى لقرت بلابله» ولم يعد يتملكه الجنون إذا سمع اسمها دون أن يراها .. وقد ذهل أهل البادية أصحاب الحب العذرى من هذا التحول .. ويسأل واحد منهم:

« ـ ما بال الحب اليوم غير ما كان بالأمس؟

فيجيب صاحبه:

ـ كان الحب فى القلب فانتقل إلى المعدة .. كان الرجل يحب المرأة .. يطيف بدارها حولاً، ويفرح إن رأى من رآها، وإن ظفر منها بمجلس تشاكيا وتناشدا الأشعار .. وهو اليوم يشير إليها وتشير إليه، ويعدها وتعده، فإن اجتمعا لم يشكوا حبا ولم ينشدا شعر .. ولكن ...».

وقبل ذلك فى العصر الأموى كانت بوادر هذه الجرأة قد ظهرت كما تبين هذه القصة التى حكاها المؤلف:

فقد جاء موسى بن مصعب امرأة مدنية، فإذا هى بارعة الجمال ورأى فى دارها شاباً دميماً يأمر وينهى ويذهب ويجئ، فسألها موسى عنه فقالت: هو زوجى وأنا فدىً له، فقال: ويحك .. ما أعظم هذه المصيبة .. أهذا الجمال وهذه الهيئة لهذا القبح؟ فردت عليه بكلام أسكته، وإن كنا لا نستطيع إثباته ..

الغريب فى هذا الكتاب الشائق الذى يحتوى على كثير من الأخبار المرحة، والذى يثبت فيه مؤلفه أسماء الكتب التى خصصت لهذا الموضوع بتفصيل كثير، ويحكى قصصا تحمر لها الوجوه .. الغريب أن المؤلف يبدو متنصلا من كل ما كتب، أو ربما يكون الناشر الذى لم يشأ أن يذكر اسمه وترك الصفحات غير مرتبة.

ولابد فى النهاية أن نقفز فوق القرون لنتذكر ثلاثة من أصدقائنا الشعراء رحمهم الله جميعاً وهم سعد درويش، ومحمد الجيار، وأمل دنقل، لقد جعلوا من هذا الموضوع القديم ملحا يوميا يصلحون به حياتهم وحياة أصدقائهم، وقد غلب أمل دنقل ـ كم هو متوقع ـ صديقيه وهجاهما بقصيدة عمودية رصينة، والغريب أن كل واحد من هذين الصديقين كان يحتفظ بنسخة من القصيدة التى هجاه بها أمل ويجتمع حوله بعض الأصدقاء ليقرأها لهم ، فتنطلق الضحكات المرحة فى زمن عز فيه الضحك؛ لأننا كنا نجلس هذه الجلسة بعد ٦٧ الرهيبة .. وكانت فكرة أمل أن يقضى على الشعراء الذين يهجونه بقصيدة واحدة كما فعل جرير مع الفرزدق والراعى والبعيث والأخطل وغيرهما .. ويتحقق له ما أراد .. ولكن أين هى هذه القصيدة الآن؟

وإذا وجدت فهل يجرؤ أحد على قراءتها؟ على كل حال .. هذا هو البيت الأول منها، ويكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق كما يقول العرب:

إيه يا قلب .. هل تطيق وتهوى
أن تذم اليوم الذى كنت تهوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الدين موسى

المعرفة والجسد

قليلة هى الكتب التى تصدر، وتهتم بإشاعة الثقافة العلمية، وهذه الكتب هى التى ستساعد على إعادة بناء الوجدان العام وفق روح العلم، وتأسيسه على أسس أكثر تقدمًا، مع مطلع القرن الواحد والعشرين، ومع الرغبة الدائمة فى النهوض العام بكل مناحى حياتنا.

ويمثل الكتاب الذى قدمه د. يحيى الرخاوى أستاذ الطب النفسى والمتخصص العالم فى ذلك الفرع الهام، بعنوان «مراجعات فى لغات المعرفة»، عينةً أو نوعًا من الكتابة، نظرًا لارتباطه الحميم بالحياة العامة عبر المشاركة فى طرح مختلف الهموم الوطنية، مع البحث عن سبل تدفع مساراتها للأمام.

والمؤكد أن القارىء لكتاب مراجعات فى لغات المعرفة سيجد جرعة علمية لا تخلو من لغة الأدب الموحية الغنية التى تعمل على تعميق وعيه للتشابك مع تلك القضايا التى تعرض لها، ونظن أن لها صفة الشيوع، بينما هى تحتاج لوقفات طويلة، مثل العلاقة بين العلم، والتدين، والإيمان، والوعى، والفطرة بوصفها سبلاً نحو المعرفة وما يؤكد عليه د. الرخاوى هو أنه لا يمكن إحلال طريق العلم مثلاً محل طريق الإيمان، بوصفهما من سبل المعرفة، إذ أن الإنسان فى حاجة لهما جميعًا كأدوات أو لغات للمعرفة.

والكتاب مقسم إلى عدة أجزاء: الأول - يحاول فيه الكاتب وضع مفهوم لكلمة العلم، التى أصابها الخلط والاختزال. والثانى - عن اللغة العربية وتشكيل الوعى. والثالث - العالم بين سجن الإلحاد وسجن التدين السطحى. والرابع - منهج المعرفة الكلية والمباشرة. والخامس - المعرفة والجسد.

ويلاحظ أن الجزء الخاص بمفهوم العلم يرى فيه د. الرخاوى أن مفهوم الثقافة العلمية يعنى تسخير معطيات العلم فى تشكيل الوعى ، وتنظيم مستويات الوجود. كما أنه يعمل على تحقيق التطبيق العملى لفعل العلم تفكيرًا وإنجازًا وناتجًا فى إعادة تنظيم الوجود

البشرى لعامة الناس. ويتعمق الباحث أكثر فأكثر لتحديد تلك المفاهيم، ويبين أن فعل العلم لا يخرج عن كونه فعلاً إنسانيًا يتميز أساسًا بغلبة نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظة إلى الفرض إلى التحقيق، إلى المراجعة، إلى التكذيب، إلى فرض التوسع وإعادة الصياغة. كما يصرح بأنه يستخدم عبارة «فعل العلم» حتى ينفى عن مفهومه أنه مجرد محاولة تنظيرية معقلنة فقط. كما أنه لا ينظر إلى العلم بوصفه مفهومًا جامدًا، بل إنه مفهوم دائم التطور والتغير مع كل الإنجازات العلمية الجديدة، ويخلصه من الجمود الذى يصيب العقول التى تتصلب عند المفاهيم الأيديولوجية، كما أنه قابل للمناقشة - فى رأيه - والنقد والمراجعة، بل والتجاوز مع وضع مفهوم جديد يناسب ما يمكن أن يصل إليه الإنسان أثناء جدله مع الحياة أو الآلة، أو التكنولوجيا.. ويقول:

«إن العلم الفلانى هو مجرد مظهر نوعى لنشاط معرفى ذهنى أشمل، إحدى تجلياته تظهر فى صورة ذلك العلم أو ذاك، كما أنه فرع من الدراسة يصف منظومة متماسكة من الحقائق المبنية، أو الملاحظات المرصودة، أو الحقائق المنسقة والمصنفة حتى يمكن أن تندرج فى قانون شامل يحددها بقواعد عامة».

كما يتوقف الكاتب عند المأزق التى يتعرض لها الوعى القومى، مع التطورات التكنولوجية الهائلة بكل تأثيراتها المباشرة وغير المباشرة على اللغة، ويرى أن ثمة خطرًا يتربص بنا فى مجال المعرفة وكيفية تأثيرها على الحياة المعاصرة، ويلوح له ذلك من ممارسته لمهنته فى علاج المرضى، إذ تواجهه الإنذارات اليومية، التى تأتى أمامه بشكل فردى ومتقطع. ويتفق فى هذا مع رأى عالم اللغة العالمى نعوم تشومسكى الذى يرى أن مدخل الحل فى مسألة اللغة يتمثل فى الحل البيولوجى.

ويحدد د. الرخاوى اللغة بتوظيفها شيئًا مغايرًا للكلام، كما أن اللغة ليست لغة واحدة، بل هى لغات كثيرة، ولها ألسنة كثيرة، كما أنها أصل لعلوم عديدة، وليست أداة لغيرها من العلوم... ويضع إجابة كاملة على السؤال الذى فرض نفسه عليه: ما هى اللغة؟ ويجيب على السؤال - بوصفه اللغة بأنها ذلك الكيان البيولوجى الراسخ/ المرن/ المفتوح فى آن، القادر على تفعيل المعرفة فى الوعى، بل هى الوجود البشرى نفسه فى أرقى مراتب تعقده وفاعليته، وهى الدائم التشكل والتشكيل بما يسمح باحتواء المعنى - إذ يكونه - وإطلاقه بما يتيسر ويتناسب من أدوات. كما أنها تعبر عن حركية المخ البشرى فى كليته البالغة التنظيم البالغة المطاوعة فى آن.

ويرى الكاتب أن ثمة ارتباطًا بين أن تحلل اللغة وتدهورها ناتج طبيعى عن تخثر الوعى القومى والوعى الوطنى، وأن هناك ارتباطًا طرديًا بين تدهور الوعى الوطنى والقومى، وزيادة تدهور اللغة وعجزها عن استيعاب مفردات العصر، ويأتى بالعديد من الأمثلة التى تدل على ذلك، مثل الافتقار للحرية الذى يؤدى إلى الإحساس بالقهر الداخلى، مما يؤدى إلى تجميد اللغة وتصلب الوعى. بالإضافة لعدم وجود الفعل الإبداعى.

ويرى الباحث أن هناك ارتباطًا بين أمراض اللغة بكل أبعادها مثل جمودها وترهلها، وغموضها وتذبذبها وبين أمراض الوعى، ويصل إلى أن العلاج لمثل هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشاكل لا يتم بعيدًا عن اللغة، فالعلاج فى رأيه للغة وباللغة، لأننا نحمل فى جيناتنا وتركيبنا اللغة داخل خلايانا فيما يسمى بالموروثات، ولا يقصد بهذا المفردات، وإنما الاستعداد. ولابد من إطلاق اللغة الكامنة فى الجينات وليس البدء بتعلم لغة جديدة على اعتبار أن لغتنا منطبقة تاريخيًا داخلنا.

وجدير بالملاحظة أن الجزء الأخير من الكتاب بعنوان «المعرفة والجسد» من الأجزاء شديدة الأهمية، حيث يتطرق الباحث إلى نوع من التفلسف القائم على النظرة العلمية - لجسد الإنسان بوصفه أداة هامة من أدوات المعرفة، أو أنه إحدى لغات المعرفة. ويرى أن كلا من التنويريين والمتدينين قد أغفلا تلك الأداة - الجسد - كلفة هامة بل شديدة الخطورة، حتى أصبح حضور الجسد فى مجال المعرفة يمثل نوعًا من المحظورات عند الجميع.

ويقول: «للأسف إن بعض من يسمون أنفسهم التنويريين، ويسميهم خصومهم العلمانيين هم من النوع الذهنى شبه العلمى، وهم ليسوا مثقفين، أولاً هم علماء بالمعنى الغائى الإنسانى للعلم ويقع من يسمون أنفسهم الإسلاميين فى نفس النفق العقلى المحدود، حيث أغلبهم ينتهى بالاعتقاد بديلاً عن الإيمان، والاعتقاد الذى يمارسونه يتم بأن تتجع عضلة العقل فى رفع أثقال الألفاظ بمعانيها المغلقة فى شكلها الشائع، بمثل هذا الاعتقاد يعطى المعتقد المتدين ميزانًا مغلقًا يزن به نفسه ويحدد موقعه، وبالتالى يحدد مواقع سائر البشر، وهكذا ينتهى إلى موقف الحكم الفوقى...».

وخلاصة ذلك فى رأيه - أن التنويرى - ينفصل - مثل المتدين - عن الوعى العام وعن وعيه الكلى والشخصى، ويسجن نفسه ووجوده فى ألفاظ جامدة نتيجة لتشنج عضلة عقله، إذ نمت عضلة العقل لحساب معلومات جافة فى كلا الحالتين، ولابد - فى رأيه - أن نستعمل فطرتنا، ولا نفرح على الجانبين بنمو عضلة العقل الظاهر، على حساب كلية الوجود وحقيقة الإيمان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والملاحظ أن د. يحيى الرخاوى ينطلق فى كل تلك المفاهيم من الملاحظة الدقيقة والمتأنية التى لا تجزئ الإنسان، فالإنسان كما خلقه الله فى رأيه يتكون من جسد ووعى قبل أن يكون عقلاً وحسًا كما أشيع، وما يؤكد ذلك فى رأيه أن الله قد فرض على الإنسان أثناء عبادته له أن يقوم بإجراء حركات جسدية دون الاكتفاء بالدعوات اللفظية والابتهالات الكلامية. كما ألزم أن يسبق هذه الحركات الجسدية فى الصلاة - الطهور - الوضوء - المنظم، أى أن الإنسان يقوم بتحضير الجسد للعبادة المواكبة لحركة (الأرض/ الشمس) فى إيقاع حيوى منتظم.

وباختصار، يلاحظ القارئ أن الدكتور يحيى الرخاوى قد عمل على توصيل خطاب هام يتمثل فى ضرورة الدعوة للوعى بالجسد كأداة أو لغة من لغات المعرفة: دون الوقوف عند العقل والمفاهيم الجامدة فقط، وتم له ذلك عبر الاستشهاد بدور الجسد فى مجالات مختلفة تتصل بالوعى والتواصل الموضوعى بين البشر كالتواصل الجنسى، والصلاة الجماعية وطقوس العبادات. وفى مجمل الأمر يمثل كتاب د. الرخاوى «مراجعات فى لغات المعرفة» دعوة جادة لإشاعة الروح العلمية، جاءت فى وقتها ولم يقف بها الكاتب عند حدود جامدة ومتصلبة، وإنما تشابك فى موضوعاته مع الحياة بأبعادها المختلفة ثقافية أو علمية أو دينية أو أدبية.. ومن هنا كان يمثل المثقف العالم المؤرق بمشاكل الإنسان والتطور فى مجتمعه وعصره.

رسالة نيويورك

أحمد مرسى

اكتشاف الفنان أنطونين أرتو

كتبت **جانيت فلانر** فى تقديم كتاب **«انطونين ارتو ـ** Antonin Artoud شاعر بدون كلمات **لنعومى جرين** الصادر فى ١٩٧٠، أن الحياة المعاصرة قد لحقت أخيراً **بانطونين ارتو**، بعد وفاته بعشرين عاماً، فى عمر ٥٢ سنة، سنة ١٩٤٨. وقد قضى من هذه السنوات، تسع سنوات فى مصحات عقلية. **ارتو** استيطيقى فرنسى، واسع المعرفة، وسوداوى ذو اكتئاب غير عادى، إن لم يكن مثيراً للإزعاج، جميل المحيّا، جذبه المسرح فى سنّ مبكرة، وقد أصبح مبدع ما يُعرف الآن عالمياً بـ «مسرح القسوة»، كرد فعل ضد الواقعية

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com

المسرحية الباريسية البورجوازية، وكمنفذ لرعبه الفلسفى من العالم الغربى المعاصر والذى أعلن أنه لا يُشفَى إلاّ بواسطة «العنف والعدوان» وفى استغراقه فى الذات واختلاله، إذ يعترف بحقائقه فقط كوقائع، طور خارج شكل المجتمع الطبيعى ـ وفى نضجه، فى سنّ العشرينيات مواهب خلاّقة معزولة إلى حدّ أنه أصبح، فى إطار حدوده، أحد من يسمون بالملاعين، أو المبدعين الجهنميين، فى التفكير الشعرى الفرنسى، الذى كان آخر شخصياته المبلبلين **بودلير ورامبو**.

وتقول **فلانر** إن خبراء المسرح الفرنسى يعلنون اليوم ـ ١٩٧٠ ـ أن **ارتو** كان ذا نفوذ مؤسّسى مهم بصورة مسيطرة على مسرح الافانجارد الفرنسى، على مخرجيه، وقبل كل شىء، على كتابه مثل الكاتب الايرلندى **بيكيت** Beckett،

الذى يكتب بالفرنسية، وكتب رائعة القسوة الرصينة الفاتحة المميزة المسماة «فى انتظار جودو». وفى نفس «مدرسة باريس» كان هناك الكاتب المسرحى الرومانى الخصيب **يوچين يونسكو** jonesco، والكاتبان الأقل قدراً **أداموف وأوديبرتى** وكان آخر المجندين الأسبانى **أرابال** Arrabal الذى حقق مسرحيته «مقبرة السيارات» نجاحاً واسعاً فى باريس فى ١٩٦٨، والذى طور فكرة **ارتو** عن العرض الكونكريتى بإدخال تنافر النغمات وضوضاء زاعقة على نحو قاس كأعلى جزء مسموع للثيمة.

ومن المخرجين المسرحيين الذين حققوا فى عروضهم أهداف **أرتو** على خير وجه، من حيث سريلة العرض المسرحى بمناخ الألم القاسى الخلاق الذى يرقى إلى التأويل، **لوى بارو** Louis Barrault، عندما كان مديراً لمسرح «الأوديون»، والمنتج **چان ڤيلار**، والمخرج **روچيه بلان**، الذى عكس على المشاهد - كعامل مساعد - الإحساس بالمعاناة العاطفية الكاملة.

لكن برغم أن صداقة الكاتبة **بأرتو**، كما ذكرت، ترجع إلى بداية العشرينيات، عندما أصبح عضواً بالحركة السوريالية المؤسسة حديثاً، فى الجناح الذى كان يهيمن عليه الشاعر **اراجون** والشاعر **إيلوار** والفنان **ماسون** masson، وكان يربط بينهماصديق حميم مشترك هو **بيير ماسو** Massot، اقتصر «تقديمها» المختصر، على البعد المسرحى لأرتو، إلى جانب مقالاته والمانيفستات السوريالية التى كتبها لبريتون باعتبارها الآثار الشخصية المتبقية له. وقد تجاهلت تماماً بعديه الهامين الآخرين، الشعر والرسم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا جدال فى أن **انطونين ارتو** (١٩٨٦ - ١٩٤٨) قد اشتهر - أو عرف - بكتاباته الثورية وخاصة مانيفستاته عن مسرح القوة. لكن **ارتو** إلى جانب ذلك شاعر وفنان. وقد أقام متحف نيويورك للفن الحديث مؤخراً معرضًا لرسوماته ويشمل ثلاث مجموعات من الأعمال: «الرُّقى» و«رسومات روديه Rode3» وسلسلة من البورتريه الشخصى، نُفّذت جميعها فيما بين ١٩٣٧ و١٩٤٨. وتكشف هذه الأعمال التى لم تُعرض إلاّ نادرًا من قبل، النفس الإنسانية بدرجة من المباشرة والكثافة لم يبلغها إلاّ عدد قليل من الأعمال الأخرى.

وتُلخّص حياة **ارتو** فى رحلات وفترات فراغ، تتخللها حقب من الإبداع المحموم والاختلال السيكلوچى. وقد نشأ فى أسرة كاثوليكية صارمة فى مارسيليا بجنوب فرنسا، وأصيب فى طفولته بحمى شوكية حادة خرج منها بداء الفاقة واختلالات عصبية مختلفة. فيما بين ١٩١٤و ١٩١٩، بدأ يكتب الشعر ويقرأ أعمال **بودلير ورامبو وإدجار آلان بو**. وعندما أكتشفت إصابته بمرض الزهرى الوراثى، وُصف له علاج بتعاطى مستحضر أفيونى - laudanum - كان بداية إدمانه المخدرات على مدى العمر.

وفى ١٩٢٠، نزح **ارتو** إلى باريس، عاقداً العزم على أن يصبح كاتباً وممثلاً. وبعد اداء أدوار مسرحية ثانوية فى مسارح باريس، Lugne-Poecharles Dullin، حقق

الشهرة خلال فترة قصيرة كممثل سينمائي، ومن أبرز أدواره دوره في شخصية مارات في مسرحية «نابليون» (١٩٢٧)، تأليف Abel Gance، ودوره في شخصية الراهب Massieu في مسرحية «آلام جان دارك» (١٩٢٨)، تأليف Crl Dreyer).

وإلى جانب التمثيل، كتب **أرتو** بغزارة، ونشر مجموعته الشعرية الأولى Tric- Trac du Ciel (لعبة طاولة السماء) (١٩٢٣). وخلال هذه الحقبة، نشر أيضا نقدًا في الفن وسيناريوهات أفلام، وقصائد نثر وصاغ نصوصه النظرية المبكرة عن المسرح. وفي الوقت نفسه، شارك في نشاط الحركة السوريالية عن طريق صديقه الفنان **أندريه ماسون**. وفي ١٩٢٥، عُيِّن كمدير للمكتب المركزي للبحوث السوريالية. وقام **أرتو** بتحرير ونشر العدد الثالث من Revolution Sur-realsye – الثورة السوريالية (١٥ أبريل ١٩٢٥).

وقد أثر انخراطه مع السورياليين على السيناريو الذي كتبه لفيلم «القوقعة والقس» (١٩٢٨)، الذي أخرجه **جيرمين دولاك**، والذي يُعتبر اليوم إحدى روائع السينما السوريالية. وقد أدت خلافات **أرتو** مع **أندريه بريتون**، رائد الحركة، إلى طرده من الجماعة في ١٩٢٦.

وخلال بداية الثلاثينيات، عكف **أرتو** على كتابة وتوزيع مانيفستاته عن المسرح. وبعد تأسيس مسرح Alfred Gawy في ١٩٢٩، نشر **أرتو** بيانيْن عن «مسرح القسوة» في ١٩٣٢ و١٩٣٣، وفي ١٩٥٣، أخرج Cenci، بأسلوب ينم عن طموح، على أساس نظرياته المسرحية.

وسافر **أرتو** إلى المكسيك عن طريق كوبا في ١٩٣٦تحت تأثير قراءاته عن حضارة ما قبل- كورتيز وعلوم الفلك. وفي هافانا، شاهد مراسم سحر الفودو Voodoo وأهداه كبير السحرة الخنجر الذي ظهر فيما بعد في رسم بالفحم١٩٤٤.

وفي المكسيك كتب **أرتو** وحاضر وتعرّف على الفنان **دييجو ريفير** و**ماريا إزكيردو**. وعلى أمل أن يعثر على ما أسماه «حقيقة الثقافة السحرية التي يُمكن أن تقدح شرارتُها بدون صعوبة كبيرة»، رحل ممتطيًا حصانًا إلى سييرا مادري في المكسيك الشمالية، حيث أقام بين الهنود التاراهومارا وشاركهم في شعائرهم. وقد أخذ بالمشهد الطبيعي، وسجّل تجربته في «رحلة إلى أراضي التاراهومارا».

وفي نوفمبر ١٩٣٦، عاد **أرتو** إلى باريس مفلسًا ومريضًا. وبعد عدة محاولات في مراكز العلاج من إدمان المخدرات وخطوبة قصيرة للفنانة البلجيكية **سبيل شرام**، شدّ رحاله فجأة إلى أيرلندا في ١٩٣٧. وهناك، سافر إلى جالواي ودبلن وجزر أران النائية. ونتيجة لعجزه عن التفاهم باللغة الإنجليزية ونفاد نقوده وعدم قدرته على الحصول على مخدرات، فقد **أرتو** اتزانه بصورة متزايدة، وقد رُحّل من أيرلند باعتباره شخصاً «غير مرغوب فيه».

وعلى أثر عودته إلى فرنسا، ألقى القبض عليه في ميناء «الهافر». وكان ذلك بداية قضاء ثماني سنوات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حبيس سلسلة من مستشفيات الأمراض العقلية.

وقد أصدر ارتو، أولاً من ايرلندا فى ١٩٣٧، ثم من مستشفى Ville-Eurard فى باريس سلسلة من الرقى - سلخ من الورق المحروق الملون بعنف عليها تعويذات وتحذيرات وعلامات قبلانية -cab alistic تستخدم من أجل إحداث أثر فيزيقى على متلقيها. وقد استخدم فى رقيته من أجل ليون فوكس (٨ مايو ١٩٣٩) قلم شمع قرمزياً غليظاً، ولجأ إلى أسلوب المسح والحرق والخرق الذى ينمّ عن العنف - كعمل لطرد الأرواح الشريرة والتطهير.

والنص الخطىّ المزين بصلبان وأشكال سداسية يعطى تعليمة للمتلقى بأن يضع هذه التعويذة فوق قلبه بسبابته والإصبع الوسطى ليده اليمنى حتى تعمل التعويذة أو يسرى مفعولها.

وقد أدى اندلاع الحرب العالمية الثانية فى ١٩٣٩ إلى حدوث عجز حاد فى المواد الغذائية والأدوية وقد منيت مستشفيات الأمراض العقلية بالذات بشظف مدقع، وبطبيعة الحال كانت معاناة ارتو أشدّ وأقسى من قبل.

وفى مستشفى «روديه» حيث احتجز من ١٩٤٣إلى ١٩٤٦، تعرض للتجارب المبكرة للعلاج بالصدمة الكهربائية وخلال ١٩ شهراً، تلقى ٥١ جلسة علاج بالصدمة الكهربائية وتسبب هذا العلاج فى إصابته بكسر فى إحدى فقرات العمود الفقرى وفقدان عدة أسنان.

وخلال هذه الفترة، بدأ ارتو يرسم، مستخدماً القلم الرصاص، والأقلام الشمعية وفروخ ورق كبيرة أعطاه إياها فنان محلىّ هو فريدريك ديلا نجلاد.

وتقول **كريستينا هاوسيتان** الأمينة المساعدة لإدارة الرسومات بمتحف نيويورك للفنّ الحديث، فى تقديمها للمعرض، إن «رسومات Rdez» تشهد بألم ارتو الحاد وتمزقه السيكولوجى. فهذه الرسومات استعارات بصرية يصرفها معجم من الرموز، والصور، والكلمات، واللا - كلمات. «ولوحة «جندى يحمل بندقية» (اكتوبر ١٩٤٥ - يناير ١٩٤٦) تتخللها المناجل والمدافع وأجساد مفككة. وتتعشق مع التكوين كلمات عبارة «سوف يمرّ موسم الجبان تحت نار المدفع».

ويكشف انتشار الأسلحة فى هذا الرسم والرسومات الأخرى التى رسمها فى الحقبة نفسها لواذ ارتو بالمقاومة وثورته على القوى الداخلية والخارجية التى كانت تعذبه.

وبعد نهاية الحرب فى ١٩٤٥، قام الفنان **جان دوبوفيه** Du-buffet والكاتب **آرثر أداموف**، اللذان تعرفا على ارتو فى العشرينيات فى باريس، بزيارته فى Rodez. وقد رتبا نقله إلى عيادة خاصة فى إيفرى «ضاحية لباريس». وفى إيفرى كان ارتو حراً فى التحرك حسبما يريد. وهناك مرّ بتجربة بعث شخصى وروحى، فراح يكتب باستفاضة، وظهر فى عروض إلقاء قصائد - نثره وانتج سلسلة من البورتريهات المشحونة خطياً والبورتريهات الشخصية . وكانت موضوعات هذه الرسوم مجموعة من المعجبين والأصدقاء الذين كانوا، فى

جانب ما، بمثابة الأسرة لأرتو، وكان من بينهم **آداموف**، والممثل **روجيه بلان، وبول تيفنان**، وابنتها دومين وزوجها **إيفا**، وشقيقتها **مينوش باستيه**، وليلى زوجة الفنان **دوبوفيه**، وتاجر الفن **بيير لوب**، وابنته **فلورانس لوب**، والشاعر الشاب **جاك بريفيل**، وزوجته رولاند، وعشيقته **جانى دى رو**. يقول **بريفيل** فى وصف الطريقة التى كان يرسم بها **أرتو** لوحاته : كان يقف أمام مائدة يغطيها فرخ من الورق وكان يغنى ويدندن ويصرخ بينما كان يخرق الورقة بأقلامه وأقلام الشمع. كان ينقب فى ملامح وجوه موضوعاته، وكما يبدو فى بورتريه «**جاك بريفيل**»، مزق البشرة وأعاد تجميعها، بتجريحها وخربشتها وإعادة تنظيم تشريح الوجه والرأس، محيطاً الصورة باكملها بنصوص كتابية.. وفى البورترية الشخصى **لأرتو**، يواجه **أرتو** المشاهد بنظرة أساسية لا هوادة فيها، خطوط الوجه - محزّزة، وشعره يحيط الوجه كأنه عباءة، والوجه بشكل عام يبرز بقوة فى فضاء الورقة الواسع.

وقد عرضت أعمال **أرتو** فى البورتريه والبورتريه - الذاتى فى جاليرى بيير Galerie pierre فى يوليو ١٩٤٧، وكان المعرض الأول والأخير فى حياته، وقد كتب **أرتو** قصيدة - نشر لكتالوج المعرض يقول فيها: «الوجه الإنسانى / فى الحقيقة يرتدى/ موتاً أبدياً ردىء النوع/ على وجهه/ وهو محتوم على الرسام على وجه الدقة/ لينقذه من/ بإعادة / ملامحه الخاصة.

وفى أواخر ١٩٤٧، كان **أرتو** يعتمد اعتماداً كبيراً على المخدرات للحدّ من آله الدائم وفى فبراير ١٩٤٨، اكتشف أنه مصاب بسرطان بالمعدة غير قابل للجراحة، وقد لفظ نفسه الأخير بعد شهر واحد وعمره اثنتان وخمسون سنة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتقول **كريستينا هاوستيان**، مساعدة أمينة إدارة الرسومات بمتحف نيويورك للفن الحديث، فى الترجمة الذاتية للفنان المختصرة بكتالوج المعرض الذى وزع بالمجان، وهو غير الكتالوج الصادر ككتاب أنيق، إن تحدى **أرتو** للمعتقدات الاجتماعية والثقافية يعتبر رمزاً لحالة الفنان فى القرن العشرين وتعبيره عن هذا الغضب، سواء فى الكلمات أو فى هذه الصور كان له تأثير عميق الوقع على فنون القرن العشرين، وبصفة خاصة على المسرح والأدب وبرغم أن رسوماته ظلت غير معروفة نسبياً حتى السنوات الأخيرة، فقد تمتعت هذه الرسومات ، مع ذلك، بشهرة سرية ويتجلى أثرها فى مجال الفن البصرى فى أعمال فنانين متنوعين مثل **جان دوبوفيه** Dubu ffet، **والفونسو اوسريو وجورج باسيليتز، وارنولف رينير، ونانسى سبيرو، وباتى سميث وكيكى سميث.**

لقد بزغ **أرتو** كأحد أشدّ شخصيات هذا القرن وقعاً والرؤيا المفردة التى تنعكس فى رسوماته وسطوة صوته لم يخفتا، حتى، بعد مرور نصف قرن على وفاته.

والجدير بالملاحظة، أن معرض **أرتو**، الذى لا شك ليس من الأسماء الفنية أو حتى الأدبية المتداولة على المستوى الشعبى، أو بعبارة أدق على مستوى رواد المعارض التى تسمى Blackbuster، أو معارض الفنانين ذوى الأسماء أو الشهرة

البراقة، وهم فى الغالب الفنانون الذين ينسب إليهم دور ما فى تاريخ الفن الغربى، وكلما كانت حياة الفنان مثيرة أوعاصفة أو مأساوية، كانت اعماله اشدّ جاذبية للمشاهدين الذين تبهرهم الأسماء التى يعرفونها أكثر من معرفتهم بفن أصحابها.

وبناء على هذه النظرة، التى لاشك فى انها تنطوى بصورة ما على معيار ايا كان، لا يمكن اعتبار معرض ارتو من هذا النوع ، أو البلوكباستر ومع ذلك فقد عكس اهتمام النقاد المرموقين به، النجاح الذى حققه على مستوى المشاهد العادى. وربما كان أحد عوامل هذا النجاح الرئيسية - إن لم يكن العامل الأساسى - خوض النقاد فى حياة ارتو المأساوية متنقلاً بين مصحّات الأمراض العقلية تحت وطأة الام فيزيقية ونفسية لا مهرب منها إلاّ بالانغماس فى المخدرات.

ويقول هيلتون كرامر إن هناك شخصيات فى الفنون يدين وضعها الأسطورى لقيمة حيواتهم المضطربة المثلة فى رمز اكثر مما يدين لثقل إنجازاتهم الاستطيقى أو الأخلاقى. ويظهر أنهم يكرمون لمعاناتهم بقدر ما يكرمون لمواهبهم - ولو انه ، لايحتمل، بطبيعة الحال أن يحظوا بالاهتمام لو لم يكونوا موهوبين . والشىء الذى يجتذب اهتمام الأجيال اللاحقة بهذه الشخصيات هو على وجه الدقة دراما الموهبة المنكوبة بمصير مؤلم لا يمكن قهره.. وينتمى انطونين ارتو إلى هذه الفئة.

ولا ينكر كرامر أن ارتو يتمتع بموهبة رائعة. إن متذوقى الأفلام الكلاسيكية يتذكرون بشغف أداءه - طلعته الوسيمة الأخاذة كراهب شاب فى فيلم كارل درييه (چان دارك). (١٩٢٨). ولايزال المتخصصون فى جماليات مسرح الأفانجارد يعتبرون دراساته عن مسرح القسوة (١٩٣٣)، والمسرح وبديله (١٩٣٨) نصوصا والمثقفون الأدبيون يعرفون بالمثل بعض كتابات ارتو الأخرى - القصائد والرسائل، والمقالات التى جعلته لمدة طويلة شخصية لها مريدون فى الأفانجارد الأدبى وقد جمع كثير من هذه الكتابات للمرة الأولى فى ترجمة إنجليزية فى مجلد باسم «كتابات مختارة» حررته وقدمته فى دراسة مستفيضة سوزان سونتاج عام ١٩٧٦.

واعتقد ان كرامر لم يكن موفقاً تماماً فى الاستشهاد بهذا المقتطف الذى لم تنكر فيه الكاتبة احتواء الرسومات الأخرى على اية قيمة فنية او جمالية، وإلا لما تجشم المتحف مشقة تنظيم المعرض وإعداد كتاب قيم وجميل ليوثق هذه المناسبة.

ولا يكتفى كرامر بالاستهانة برسومات ارتو ولكنه يقرر أن «رسومات» البورتريه هذه - مثل أى شىء آخر استطاع ارتو أن ينتجه - إنجاز صغير وفقا للمعايير التى تقدر بها الأعمال العظيمة ولكنها بالنسبة لارتو هى السبب الوحيد الذى من أجله ينبغى أن نتعامل معه بجدية كفنان بصرى. ومع ذلك فهو يعتقد أن هذه الرسومات الصغيرة هى اهم ما انتجه ارتو؛ اى أن كتاباته عن «مسرح القسوة» وقصائده، ورسائله تأتى فى مرتبة متدنية عن الرسومات أو إنجازه الصغير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى عكس كرامر الذى كان من أهم النقاد الذين رأسوا إدارة الفن التشكيلي بصحيفة نيويورك تايمز فى السبعينيات وأوائل الثمانينيات، حتى استقال ليرأس مجلة ثقافية شهرية هى New-Criterion، يجيب مايكل كيميلمان، الذى يشغل الآن المنصب نفسه، الذى عين فيه بعد تقاعد الناقد الإنجليزى المعروف جون راسل، خليفة كرامر، عن تساؤله، هل الرسومات مؤثرة؟ بقوله نعم إنها مثل كتابات يمكن أن تبدو بلا «فورم» ومشوشة، لكن ذلك لأنها تعبر عن تشويش مرضه الذى يفتقر إلى الفورم أو الشكل. ولو أن ارتو كان قد ابتدع نظاماً من جنون ولم يكن فى ذهنه أى تمييز بين الفن والحياة لكان مزيفا. لقد كان ارتو يصر على أن «الثقافة ليست فى الكتب، واللوحات والتماثيل والرقصات، ولكنها فى الأعصاب وميوعة الأعصاب» وهو ما نراه منعكساً فى هذه الشخوص التى ضغطت ملامحها وشدت، والطبيعة مثل عجينة من الطين.

ويصف كيميلمان رسومات Rodez بأنها خام أو نيئة للغاية، ولكنه يفضل عليها بعض البورتريهات التى رسمها فى مصحة الأمراض العقلية فى Iury، التى دخلها بعد الحرب والقريبة من باريس حيث باع فنانون وكتاب من بينهم دوبوفيه، وبيكاسو، وبراك، واندريه ماسون وجان بول سارتر وجورج باتاى أعمالا لهم فى مزاد علنى من أجل الإنفاق على رعايته الصحية هناك. وكان ارتو يعتقد أن فى وسعه أن يتكسب من رسم هذه البورتريهات ولكنه كان واهماً فى هذا التوقع كما كان واهماً بالنسبة لأشياء أخرى.

خلاصة.

برغم أن الموضوع هو معرض متحف «الموما» لرسومات انطونين ارتو أو ارتو الرسام. وبرغم أن ارتو كان، قبل أى شىء آخر، شاعراً فى الأصل، ومنظراً مسرحياً مؤثراً على مستوى المسرح العالمى المعاصر إلا أننى لا أستطيع أن أختتم هذه الرسالة، بدون مجرد الإشارة إلى مكانة ارتو كشاعر حتى لا أنضم إلى طابور جلاديه الذى لايزال يطول فى ضوء الكتابات النقدية الحديثة عن معرضه التى حاولت استعراضها

إن ارتو الذى أسىء فهمه فى حياته، ومجد بعد وفاته كنبى شارك فى مصير الشعراء الذين كان يكن لهم الإعجاب: الان بو، وبودلير، ونرفال ولوتريامون. ولم يمض وقت طويل - حوالى عشرين سنة - قبل أن يتحقق تقدير أهمية عمله. والغريب أن أكبر معجبيه لا يوجدون فى موطنه فرنسا، إنه كما تقول نعومى جرين فى كتابها «انطونين ارتو» شاعر بلا كلمات، حيث لاتزال توجد بوضوح التقاليد القديمة للتحليل العقلى والمنطق الديكارتى، ولكن فى إنجلترا، بل وأكثر فى الولايات المتحدة. فمن هم إذن الذين يعتبرون ارتو نبياً، من المؤكد أنهم أولئك المعنيون بالمسرح. ولكنهم ليسوا وحدهم: فاسم ارتو لا يتردد ذكره فى المنشورات السرية أقل مما يتردد فى أية أوساط أدبية عندما تناقش قضايا تتعلق باللغة والأدب مناقشة جادة.

ولاشك أن المسرح كان المجال الذى شُعر فيه بتأثير آرتو لأول مرة وقد اعترف عديد من المخرجين والممثلين والدراميين المهمين بدينهم لآرتو، ووصفه **چان - لوى بارو** Le Theatre et son double بأنه أهم من كتبوا عن المسرح فى القرن العشرين. وبرغم أنه يمكن رؤية عناصر من «مسرح القسوة» **لآرتو** فى أعمال كتاب مسرحيين رواد مثل **يونسكو وبيكيت** إلا أنه لم يتحقق مفهوم **ارتو** للمسرح إلا فى السبعينيات، كما تقول **سوزان سونتاج** التى ربطت بين مسرح القسوة وبين حركة «فن الحدث» فى الفن التشكيلى التى ازدهرت فى منتصف الستينيات فى نيويورك على أيدى فنانين من بينهم **كليس اولدنبرج وچيم داين** وغيرهما. وتحقق هذه الأحداث الكثير من متطلبات **أرتو** الأساسية للمسرح، فهى تستبعد السيكولوچيا وتؤكد على الصوت والإبهار على حساب الكلمات، وفى أحيان كثيرة تفرض المشاركة على المشاهدين. ولكن **سونتاج**، كما تلاحظ **نعومى**، فشلت فى أن تذكر أن فن الحدث افتقر افتقاراً كاملاً لتطلعات **ارتو** الميتافيزيقية التى يتمحور حولها مسرحه.

ومن خلال نقده للمسرح المعاصر، هاجم **ارتو** بعض أكثر القيم والمعتقدات أصولية - الاعتماد على الفكر المنطقى والإيمان بقوة اللغة. وقبل أن يفرز العصر التكنولوجى عدم الثقة والاغتراب بكثير/ ندَّد **ارتو** بالمجتمع الغربى الذى رماه بالفساد والانحطاط. وفى رغبته فى العثور على نوع جديد من النظام ونوع جديد من العقيدة، تحول **ارتو** كما فعل سورياليون آخرون، إلى اللا معقول إلى المخدرات والصوفية والسحر. وبينما استطاب السورياليون الآخرون هذا المنحى بوصفه شيئًا مثيرًا، لم يكن هناك شىء آخر أكثر منه واقعية بالنسبة **لآرتو**، ومن ثم كان **ارتو** رائد هيبيى الستينيات والسبعينيات الذين هرولوا من مجتمع الجماهير المدمر للحياة لاتذين بلا معقول أخذ عدة أشكال، وبصفة خاصة علم الفلك والصوفية الشرقية.

إن رفض المجتمع الغربى يقترن فى الغالب بعدم الاستعداد لوضع أىّ إيمان فى قوة اللغة أو نفوذها. فالكلمات تعتبر أدوات لنفس المنطق والعقلانية التى كانت تقودنا إلى الهلاك. لكن انعدام الثقة باللغة هذا لم يبدأ مع **أرتو** أو حتى مع السورياليين فقد وجدت أزمة الوسائل الشعرية كما يسميها **چورج ستايز**- جذورها فى القرن التاسع عشر مع **رامبو ومالارميه**.

ولم يكن **ارتو** فى أى وقت من الأوقات، على استعداد ليقبل اللغة والشعر بشروطهما الخاصة. وبدلاً من ذلك حاول أن يحول الأدب إلى شىء لم يكن أدباً. والعنف والبذاءة اللذان يميزان القصائد التى كتبها قبل موته يفصحان عن أكثر من ثورة ميتافيزيقية ضد القيود التى تفرضها حالة الإنسان. وهما يكشفان ثورة **ارتو** على الأدب نفسه. فقد أراد أن تصبح قصائده جزءًا من عنف الجسد، مثل جرح فيزيقى، ومثل صرخة رجل يتألم. وتقول **نعومى جرين** فى ختام دراستها المهمة. أيا كانت نية **ارتو**، فإن أصالة قصائده الأخيرة لا تأتى إلا من قوة رؤياه، من العذاب، واليأس، والهلع الذى كان: **انطونين آرتو**.

قصائد من: انطونين ارتو

رسوماتى ليست رسومات

رسوماتى ليست رسومات لكنها وثائق.
ينبغى أن تتطلع فيها وتفهم ما فى الباطن.
احكم عليها فقط من وجهة نظر الفن أو
الصدق كما يمكن أن تحكم على شىء
موحٍ وكامل وتقول:
هذا حسن بأكمله، لكن هناك افتقاراً
إلى التدريب اليدوى والتقنى ومستر أرتو
كرسام مجرد مبتدئ، إنه يحتاج إلى عشر
سنوات من التعليم الشخصى أو فى كلية الفنون
التطبيقية.
وهو أمر غير حقيقى لأننى مارست الرسم
عشر سنوات على مدى حياتى،
لكننى أيأس من الرسم الخالصِ
أعنى أن هناك فى رسوماتى نوعاً
من الأخلاقيات الموسيقية التى صنعتها عن طريق
أن أحيا ضرباتى،
ليس باليد فقط لكن بشهيق قصبتىْ الهوائية
الأجشّ
وأسنان مضغى
وهذى ليست أشياء لترى من خلال
ميكروسكوب، ولا هى أشياء
لترى إذا أصر شخص على أن يراها تحت
غطاء زواية الطبيعة هذه.
أقصد أن أقول إننا نبصر من منظور فيلمى لأن
رؤيتنا الراهنة المدركة بالعين شوهتها واضطهدتها
وقمعتها وعكستها وخنقتها اختلاسات معينة
وفق مبدأ حالة عقلنا، وكذلك بشأن
هندسة أسنان وجودنا، من العصعص فى قاع
العمود الفقرى، إلى أساسات كُلاّب
عظام الفكين التى تدعم المخّ.
وإذ أقاوم هذه الاختلاسات
شطفتُ ونحتُّ كلّ غضبات كفاحى
بسبب عدد من طواطم الوجود
وهذه التعاسات، رسوماتى، هى كل ما تبقى.
لكن هناك المزيد، وبصفة خاصة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن هذا الكفاح فى جوهره لا ينى يتأكد بصورة
مادية
بواسطة الخطوط والنقاط.
هذه النقاط منثورة على الصفحة.
هذه الرسومات هى ما يمكنك أن تسميها
خطوطاً بين فرجتين
إنها من فرجتين حقيقة، كما لو
كانت معلقة فى إطار
الحركة التى تصاحبها،
الحركة التى ترهق النفَس،
مثل ظلال فى قاع حفرة،
التى لايمكن أن تكون ظلها فحسب،
لكنها كائن حى آخر

والتى تلعب عندئذ من ظل إلى ظلّ
فوق رأس الحفرة.
وهكذا تضاف عاطفة،
شىء مثل إطار الشعر الذى
تفرزه العاطفة بصورة طبيعية
(كما يقول المرء: هناك شعر
من العاطفة التى تولد الرسومات، أعنى
أن أى أحد كان يتطلع إلى رسوماتى ينبغى
أن يضيف هذه العاطفة الأولية التى
تخضعها الطبيعة إلى الألم الناجم عن ألا تصبح
أكثر من أمّى عاجز.

أبريل ١٩٤٦

•

رسالة إلى بيير لوب Pierre Loeb

صديقى العزيز
سوف يعود الزمن
عندما كان الإنسان شجرة بدون أعضاء أو

وظيفة،
لكنها كانت تملك الإرادة،
وشجرة الإرادة التى تمشى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأن الأكـذوبة الكبرى كـانت أن تجعل الإنسـان
متعضيًا،
تناول **الطعام**،
الاستيعاب،
الحضانة
الغائط،
هكذا يخلق نظام كامل لوظائف خارج
مجال **الإرادة المتعمدة**:
الإرادة التي تحدد نفسها كل لحظة،
بدون **وظائف كانت** خافية مؤكدة، **يحكمها**
الوعي.
لا يبقى حقيقة، إلاّ القليل
من كنهنا ومما **نريد**
ذرة **دقيقة من الغبار** تطفو على السطح،
والبقية، بيير لوب، ما هي؟
متعضٍ ليزدرد بنهم،
يكسوه لحم كثيف
ويتبرز
وفي حقله
مثل قوس **قزح** مصالحة مع الرب
قزحي اللون بعيد،

تلك الذرات المفقودة،
والأفكار،
تطفح على السطح،
تطفو،
حوادث ومخاطر في وحدة جسدٍ بأسره.
ماذا كان بودلير،
ماذا كان بو، ونيتشه، وچيرار دي **نرفال**؟
أجساداً
كانت تأكل،
وتهضم،
وتنام،
وتشخر مرة في الليلة،
وتتبرز
ما بين ٢٥و٠٠٠ ٣٠ مرة
وفي مقابل ٣٠ أو ٤٠ ألف وجبة،
٤٠ ألف نومة
٤٠ ألف شخير،
٤٠ ألف احتقان ومرارة في الفم صباحاً
وعليها أن تقدم حوالي ٥٠ قصيدة لكل منها.
حقيقة، هذا غير كاف
والتوازن بين الإنتاج السحري والإنتاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأوتوماتيكى أبعد ما يكون عن التحقق،
إنه مختل على نحو بغيض،
لكن الواقع الإنسانى، يا بيير لوب، ليس كذلك.
نحن تلك الخمسون قصيدة
الباقى ليس نحن لكن اللاشىء هو الذى يكسونا،
يضحك منا أولاً،
يعيش علينا فيما بعد.
لكن هذا الخواء ليس شيئاً.
ليس شيئاً ما،
إنه بعض الناس.
أعنى بعض الرجال.
حيوانات بدون إرادة أو فكر خاص بهم،
أى، بدون ألم خاص بهم.
بدون قبول باطنى بالرغبة فى ألمهم الخاص،
والذين لم يجدوا طريقة أخرى لكى يعيشوا
غير أن يزيفوا الإنسانية،
والذين حولوا الجسد ـ الشجرة،
لكن الإرادة الخالصة التى سكنَّاها،
إلى غائط ـ إنبيق،
هذا البرميل الخشبى لتقطير الغائط،
سبب الطاعون،
وجميع الأمراض،
وهذا الجانب من الضعف المهجَّن،
الوصمة الخلقية
التى تسم سليل الإنسان.
ذات يوم كان الإنسان خبيثاً.
كان مجرد أعصاب كهربية،
شعلات من الفوسفور المحترق أبداً،
لكن هذا تحول إلى حدوتة
لأن الحيوانات وُلدت فيها،
الحيوانات،
تلك النقائص الخاصة بمغناطيسية داخلية،
ذلك الثقب للتجويفات فيما بين وسادتين هائلتين،
التى لم تكن،
التى كانت لا شىء
وأصبحت شيئاً ما
والحياة السحرية للإنسان سقطت
الإنسان سقط من صخرية المغناطيسية
والإلهام الذى كان الأساس
أصبح صدفة، حادثة،
ندرة،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

امتيازاً،

امتيازاً ربما

لكنه يواجه هذه الكومة من الفظائع

التى كان من الأفضل ألا تكون قد ولدت.

هذه ليست الدولة الفردوسية،

هذه هى دولة العمل اليدوى،

العامل،

العمل

بدون أخطاء، بدون تلف

فى ندرة لا يمكن وصفها.

لِمَ لمْ تستمر هذه الدولة؟

لأن متعضىّ الحيوانات، الذى صنع من أجل الحيوانات وبواسطتها،

التى خلفت هذه الدولة طوال قرون،

سوف ينهار

لنفس الأسباب على وجه الدقة.

هذه يتعذر تجنبها أكثر من تلك.

إن انهيار متعضىّ الحيوانات،

يتعذر تجنبه أكثر من العمل غير العادى

فى جهد الإرادة الفريدة والتى لا يمكن الوقوع عليها أبداً

هذا الإنسان ـ الشجرة فى الواقع،

الإنسان بوظائف أو أعضاء تبرر إنسانيته،

ذلك الرجل استمرّ

تحت ثياب الآخر الخادعة،

لقد استمر فى إرادته،

بدون تنازلات أو احتكاك بالآخر.

وذاك الذى سقط هو ذلك الذى حاول أن يحيطه ويحاكيه

وسرعان

ما سوف يكشف عن جنونه

بطرقعة شديدة

مثل قنبلة.

لأنه كان لابد أن يوجد ستار بين أوّل الرجال ـ الشجرة

وبين الآخرين.

ولكن بالنسبة للآخرين، مرّ زمن، قرونٌ من الزمن على الرجال

الذين بدأوا فى الوصول إلى أجسادهم،

مثل الرجل الذى لم يبدأ ولم يتوقف عن الوصول إلى جسده،

لكن فى الفراغ

ولم يكن هناك أحد

ولم تكن هناك بداية.
وبعد؟
ثم؟
ثم نشأت النقائص بين الإنسان والعمل العقيم
الخاص بملء الفراغ أيضاً.
وعما قريب سوف ينتهى هذا العمل.
وسوف يضطر الزبْل أن يُفسح الطريق.
زبْل عالم اليوم
شيد فوق عمليات بتر هضمية لجسد مزقته
عشرة آلاف سنة من الحروب،
والشر،
والمرض،
والفقر،
ونُدرة الأغـذية، والأشـيـاء، ومـواد الضـرورة الأولى.
القائمون على نظام الربح،
بالمؤسسات الاجتماعية والطبقة المتوسطة،
الذين لم يعملوا أبداً
لكنهم كـدسوا الثروة المسـروقة حبـة بعد حبـة،
لآلاف ملايين السنين،
ويخزنونها فى كهوف خاصة بقوات تحرُمها
البشرية جمعاء،
بعدد خاص من الاستثناءات،
سوف يجدون أنفسهم قد اضطروا إلى التنازل عن طاقاتهم
والقتال من أجل ذلك.
وهم لن يتمكنوا من تجنب القتال
لأن حرق جثثهم الأبدى هو نهاية الحرب،
هذه الحرب، الحرب الرؤيوية القادمة.
لهذا أعتقد أن الصـراع بين أمريكا وروسيا، حتى لو تدعم بقنابل ذرية، ليس بالشىء الكبير إذا ما قورن وضوهى بهذا الصراع الآخر الذى سوف يشتعل
فجأة
بين القائمين على الإنسانية الهضمية
على جانب،
وعلى الجانب الآخر
الإنســان ذى الإرادة الخالصـة وخبـرائه وأتباعـه النادرين للغاية
لكنهم يملكون قوة
سرمدية
على مدائنهم.

أبريل ١٩٤٧

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
مسرح

ورشة للسينوغرافيا تحيل التراب فنا!

فى زيارة قصيرة لم تتعد خمسة عشر يوما زار الأستاذ الألمانى **جرالف إدزارد هابين** المعهد العالى للفنون المسرحية بدعوة من أكاديمية الفنون بالتعاون مع معهد جوته النشط بالقاهرة.

ينظم هابين مع قسم الديكور بالمعهد فى إحدى أروقته ورشة للسينوغرافيا* لطلبته وطالباته. فيحيا الفنان المعلم معهم طوال هذه الفترة الزمنية القصيرة ليجربوا ويتعلموا ويفيدوا. لم يكن هدف هابين تعليم المصريين من الفرقة الثالثة بقسم الديكور مبادىء الرسم والتصميم؛ فهم قد تعلموه جيدا بمعهدهم، ولم يكن يرمى أن يروا المسرح عبر عيونه، ولا أن يلقنهم ما تعلّمه، أو أن يفرض عليهم مناهج أكاديمية ثابتة ، بل كان جل هدفه أن يحتوى طلابه ويحتضنهم تحت جناحه، فيدفع الكامن فيهم للتفجر، والساكن داخلهم للتحرك، للإبداع، دون أن يكون وصيا عليهم، دون نمطية التعبير، دون فوقية أستاتية متعالية، بل بحرية بالغة وبليغة، كى يقدم الطلبة أنفسهم بأنفسهم، عارضين إلهاماتهم الفنية.

من يكون إذن ذلك الوافد عليهم؟

إنه جرالف إدزارد هابين .
Gralf - Edzard Habben ولد فى ١٣ يونية عام ١٩٣٤ بألمانيا، بمدينة موريس في منطقة نييديرهاين.. يقضى طفولته أثناء الحرب العالمية الثانية وعندما كان تلميذا بالمدرسة الثانوية، بدأ يفكر جديا فى السفر إلى باريس، فقد أراد أن يكون

* للتعرف على أصول السينوغرافيا انظر كتاب الفضاء المسرحى الجديد (صفحات ١٥٩ ـ ١٨٢) للمؤلف جاك بوليبرى، ترجمة: **نورا أمين**. من إصدارات المهرجان الدولى للمسرح التجريبى عام ١٩٩٣.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

رساما، وبعد انتهائه من المدرسة العليا للفنون فى كريفيلد فى السنوات (٥٤ ـ ١٩٥٨) درس كذلك بالمعهد الفرنسى بمتولوز: Ecole Des Beauxs - Arts قسم الرسم والجرافيك، وحصل على دبلومة فى الفن. ثم أنهى دراساته الجامعية العليا فى الفنون تحت إشراف الأستاذين **جيرهارد** و **فالتربركير**، كما أتم دراساته المتخصصة فى الفنون الجميلة تحت إشراف الأستاذ **جوزيف فاشبندر** عام ١٩٥٨. وبعد ذلك حصل على منحة دراسية فسافر إلى فرنسا لينهى دراساته المتخصصة فى الفنون.

أعماله الفنية:

ـ تصميم لوحات سينوغرافية لأغانى **جورج براشينر** فى كريفيلد (فى العامين ١٩٦٣، ١٩٦٥).

ـ قدم أول عمل سينوغرافى له (بمسرح الشباب) بمدينة جوتينجن فى العامين (١٩٦٣، ١٩٦٤).

ـ توالت أعماله السينوغرافية الأولى التى قُدمت (للمسرح الألمانى) بنفس المدينة المذكورة حتى عام ١٩٦٥.

ـ توالت تصميماته السينوغرافية فى مختلف المسارح الألمانية:

ـ مسرح إرنيست ومسرح كانيا فى هامبورج ـ مسرح شيللر فى برلين ـ المسرح الحر فى بيرن وغيرها من المسارح.

وتعاون مع المخرجين الألمان ومن أبرزهم:

إروين باكواس ـ نوبيرت بينش ـ بينا باوش ـ هارى بوكيفيتش ـ روبيرتو كويللى ـ إيفادياماننتشنين وغيرهم.

ورشة السينوغرافيا

أصبحت كلمة «سينوغرافيا» اليوم، تعنى ابتكار شكل جديد وإدماجه فى التركيبة المسرحية، بعد أن كانت تعنى لدى الإغريق فن تزيين خشبة المسرح، وعند فنانى عصر النهضة، رسم خشبة المسرح ووضع المنظور المسرحى، وتعنى بالنسبة إلى مصممى الديكور بالقرن التاسع عشر تصميم خرائط المسرح. ويميل المفهوم السينوغرافى إلى تعريف الظاهرة النفسية ـ الفسيولوجية التى تربط بث العرض باستقباله، وتعريف العلاقة الهندسية و «المسافة»، بين خشبة المسرح والصالة، وبالتالى هندسة ومدلول هذه المسافة نفسها. وهكذا يحل مفهوم بنية وتنظيم الفضاء المسرحى محل استخدامه الإغريقى فى الأصل حيث يحدث التطور الفنى والجمالى ومنذ أول ظهور للجهاز البصرى بالمسرح أعلن عن هذا الفصل فى مفهوم الفضاء البصرى.

لم تعد السينوغرافيا ـ إذن ـ مجرد ديكور داخلى، أو «موبيليات» فخمة، ولاحتى صورة فوتوغرافية للواقع، بل غدت فنا قائمًا بذاته يحوى الفضاء المسرحى السابحة فيه خشبة المسرح، والموضوع فوقها الممثل بجسده وحركته، وإيقاعه الخاص، مع توظيف للديكورات التى يعاد تركيبها فى تشكيلات تتلاءم والفكرة المسرحية الجوهرية لكل مسرحية على حدة، قد تصبح هذه التشكيلات مكعبات أو مستطيلات أو مربعات أو غيرها من الأشكال الهندسية، التى تتخذ عبرها الإضاءة فتعطيها اللون وتمنحها التون

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتحييها بالإيقاع. السينوغرافيا - إذن - هى العرض المسرحى باكمله، تجمع شتات المواد الحياتية من ابنية ونفايات وإكسسوارات، وكل ما يحيط بالإنسان، لتضعه فى أطر فنية تشكل الفراغ بها، فوق الخشبة.

لذلك كله فإن «هابين» الألمانى عندما أقام ورشته مع طلبته المصريين، ألح عليهم بأن يستعينوا بكل ما يحيط بهم، بحياتهم، بالقش، والزلط، «والطوب»، والأقلام الفارغة، والعلب، والأوراق المهملة، ونشارة الخشب، بالشموع وبقاياها المطفأة، بعلب الكبريت الفارغة، ليبنى طلابه بكل هذا عالمهم، ويخلقون منها معزوفات سينوغرافية فنية خالصة.

ولذلك أيضا عندما قدم «هابين» نتاج طلابه وطالباته من الفرقة الثالثة قسم ديكور فى معرضه بالمعهد، كنا نرى فى إبداعاتهم قدرات فنية مبتكرة فى التصميم، وفى الألوان، وفى هارمونية التكوين، وفى انتقائهم الفريد لمواد ديكوراتهم من المواد الحياتية المهملة، وأبسط المواد التى كانت دائما لاتوضع فى عين الاعتبار، ويرميها الناس فى سلات مهملاتهم، أما هم فيعيدون تصميمها وصياغتها من جديد، لتستحيل فنا مسرحيا متألقا. وكان المبدع قد لم من شتات الواقع ليعيد خلقه ثانية وفقا لما يراه.

لكن فكرة إعادة الصياغة هذه ليست بالضبط فكرة قائمة على تصنيع المواد المتبقية منا، بمواد صناعية شبيهة باصولها، إنما تحمل فكرة الاستخدام الفنى فكرة فلسفية أخرى ذات مغزى، وهى أن بقايا الإنسان يعيد الإنسان نفسه صياغتها، وكأننا نحيا فى دورة كونية تعيدنا لأصولنا وليس لأشباه هذه الأصول، فتموت موادنا المستخدمة، لتحيا من جديد على أيدينا وتحمل الفكرة بعدا آخر، وهى أن الحياة وصيرورتها تحييان بفضل العمل الفنى، وتنبعان من قدرة المواد المحيطة بنا، لرؤيتها بمنظور يشع فيها حياة وخلقًا وإبداعًا. فموادنا المستخدمة هى حياتنا ذاتها.

إن الاستخدام التشكيلى الرائع لهذه المواد التى شهدناها فى معرض نماذج الموديلات المجسمة السينوغرافية لطلبة قسم الديكور تحت إشراف «هابين». تؤكد أكذوبة الدعوى التى يدعيها بعض ادعياء الفن من مصممى الديكور والسينوغراف بمصر، من ان تصميم أعمالهم المسرحية يحتاج إلى الآلاف المؤلفة من الجنيهات لشراء المواد اللازمة لإنتاج هذه الأعمال، وأثبتت التجربة أن أبسط الإمكانيات والمواد قادرة على أن تصنع من «التراب فنا»، وتخلق أعمالاً فنية رائعة.

ينبغى لهذه التجربة أن تتكرر، وقد بدأتها أكاديمية الفنون، التى يحاول رئيسها الدكتور **فوزى فهمى** الاستعانة بخبراء المسرح الأجانب فى مختلف الميادين المسرحية، كى تفيد طلابنا المتشوقين لمعرفة مسرحية علمية صحيحة!

ونعرض بعض نماذج من أعمال طلبة وطالبات الفرقة الثالثة من قسم الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ونشاهد فى هذه النماذج أعمالاً من مسرح **شكسبير ومارلووبريخت وفايس** وغيرهم.

ص . ع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com